APPENDICE

G.-F. HÆNDEL[1]

Par Félix RAUGEL

Il ne peut être question d'esquisser ici, même brièvement, le récit de la vie et de l'œuvre d'un des plus grands maîtres de la musique : on ne pourra que réunir les principaux renseignements sur la recherche des sources, et l'indication des guides qu'il est le plus sûr de suivre pour mener à bien l'étude des *Œuvres Complètes,* dont les cent volumes constituent l'un des monuments les plus prodigieux qui aient jamais été élevés à la gloire de la Musique.

C'est au sénateur français Victor Schœlcher (1804-1893), exilé en Angleterre après le 2 décembre 1851, que la musicologie est redevable du premier ouvrage d'ensemble ayant pour objet la vie et les travaux de l'auteur du *Messie. The life of Haendel* parut, en anglais, l'année 1857; mais la publication de ce livre important ne suffit pas à épuiser le zèle de Schœlcher: il s'appliqua pendant vingt ans à former et à classer méthodiquement une vaste collection de documents de toute nature sur Haendel et son temps; et, pour assurer la conservation de cette collection, qui constituait un instrument de travail d'une valeur inestimable, il la légua à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

Après le Français Schœlcher, l'Allemand Frédéric Chrysander (1826-1901) voua son existence entière à la glorification du génie de Hændel; il se fit son historien et son éditeur : à lui tout seul, il réalisa la grande édition des *Œuvres Complètes* (1859-1894), et entreprit ensuite une édition pratique des œuvres les plus importantes, édition préparée en vue de l'exécution avec l'instrumentation originale.

Ensuite parurent d'importants ouvrages dus aux Anglais F. Maitland, Robinson et Streatfeild, ou d'excellents résumés comme ceux d'Ernest David, de Bruno Schrader et de Fritz Volbach; mais, en 1910, le *Haendel* de Romain Rolland renouvelait le sujet tout en donnant un parfait modèle de synthèse.

Deux ans plus tard, Michel Brenet, en publiant une excellente monographie, enseignait à son tour l'art de réduire une figure de géant aux proportions d'une miniature sans en altérer les lignes caractéristiques. C'est à ces deux ouvrages que devra, avant tout, demander assistance le lecteur français désireux d'explorer l'œuvre immense du maître de l'Oratorio classique.

C'est à Halle, sur la Saale, que naquit, le lundi 23 février 1685, le musicien saxon qui était destiné à devenir le musicien national de l'Angleterre; Jean-Philippe Rameau comptait déjà dix-sept mois, et Jean-Sébastien Bach était sur le point de naître : ainsi donc apparaissaient presque en même temps les trois musiciens qui étaient destinés à s'inscrire dans l'Histoire comme les maîtres les plus glorieux de l'Europe, en la première moitié du dix-huitième siècle.

La famille de Hændel[2] était Silésienne d'origine,

1. Bibliographie. — Mattheson, *Ehrenpforte* (1740). — Mainwaring, *Memoirs of the life of the late G.-F. Handel* (1760); traduits en français par Arnaud et Suard, en 1778. — Burney, *Commemo ration of Handel* (1785). — Hawkins, *History of Music* (1788). — W. Coxe, *Anecdotes of G.-F. Handel and J.-Chr. Smith* (1799). — Fœrstemann, *G.-F. Haendel's Stammbaum* (1844). — Schœlcher, *The life of Haendel* (1857). — Fr. Chrysander, *G.-F. Haendel* (1858-1867); cet ouvrage capital, resté inachevé, s'arrête à l'année 1740. — H. Kretzschmar. *G.-F. Haendel* (publié dans la *Sammlung mus. Vorträge* de Paul Graf Waldersee, 1883). — E. David, *G.-F. Haendel* (1884). — Fr. Volbach, *die Praxis der H.-Aufführung* (1889). — *G.-F. Haendel* (Collection : *Harmonie,* 1898, Berlin). — Bruno Schrader. *Händel* (1894). — Weitzmann. *Geschichte der Klaviermusik,* 1899. (tome I, pp. 415-461). — W. Weber, *Israel in Egypten, der Messias* (Augsbourg, 1900). — J. Marshall, *G.-F. Handel* (1901). — C.-F. Williams, *G.-F. H.* (1901). — G. Vernier, *l'Oratorio biblique de H.* (1901). — J.-A. Fuller Maitland, *The Age of Bach and Handel* (Oxford, 1902). — Musical times (1er mai 1902), *The-Foundling-Hospital and ist music.* — F. Chrysander, *Händel's biblische Oratorien* (1906). — A. Heuss, *Programm-Buch* (Händel-Fest, Berlin, 1906). — Max Seiffert, *Händel's Verhältniss zu Tonwerken älterer deutscher Meister* (Jahrbuch der Mus. Bibl. Peters, 1907). — *Die Verzierung der Sologesänge in Händel's « Messias »* (Recueil trimestriel de la S. I. M., 1907, livr. 4). — R. Wustmann, *Zwei Messias-Probleme* (Bulletin mensuel de l'I. M. G., 1908, cahiers 4 et 5). — Ademollo, *Haendel in Italia.* — P. Robinson, *Handel and his Orbit* (1908). — R.-A. Streatfeild, *Handel* (1909). — W. Barclay-Squire : *Handel in 1745* (Riemann-Festschrift, Leipzig, 1909). — W.-H. Grattan Flood, *Dublin « City Music » from 1456 to 1786* (Recueil trimestriel de la S. I. M., 1909) et *Fishamble Saint Music Hall, Dublin from 1741 to 1777* (même recueil, 1912, livr. 1). — Camille Bellaigue, *les Epoques de la Musique* (tome I, 1909). — Michel Brenet, *Le Vrai « Messie » de Haendel* (Guide Musical, 8 mai 1910). — Romain Rolland, *Les Plagiats de Haendel* (Bulletin français de la S. I. M., 15 mai et 15 juillet 1910). — *Haendel* (Paris, Alcan, 1910). — R.-A. Streatfeild, *The Granville collection of Handel manuscripts* (the Musical Antiquary, july 1911). — Félix Raugel, *Note sur l'instrumentation du* Messie (1911) et *Textes du* Messie, *plan de l'Oratorio* (1912). — La Mara, Händel (1912). — Michel Brenet, *Haendel* (Laurens, 1912). — Romain Rolland, *Portrait de Haendel* (dans *Voyage musical au pays du passé* (Hachette, 1920). — Consulter aussi la précieuse et riche collection de documents sur Haendel formée par Schœlcher, et léguée par lui au Conservatoire de Paris, et les articles des dictionnaires de Fétis, Grove, Hugo Riemann, Eitner, les *Histoires de la Musique* de P. Landormy, J. Combarieu, Woollett, l'*Histoire de la Langue Musicale* (tome II) de M. Emmanuel et les préfaces de la Grande édition des œuvres de Hændel publiée par la *Haendelgesellschaft.* — Sur l'iconographie de Hændel consulter Emil Vogel, *Händels-Portraits* (Jahrbuch der M.-B. Peters, 1896); et la collection d'estampes qui est réunie à la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris.

2. Le nom de Hændel était assez répandu à Halle; à l'origine il voulait dire: marchand. G.-F. Haendel l'écrivait en allemand *Händel,* en italien *Hendel,* en anglais et en français *Handel.* — Dans le n° 1

le grand-père, Valentin Hændel, maître chaudronnier, était venu, en 1609, de Breslau se fixer à Halle, où il avait acquis le droit de bourgeoisie. George Hændel, son plus jeune fils, qui fut le père de l'illustre musicien, était barbier chirurgien, et occupait une situation aisée et honorable, qu'il ne devait qu'à son mérite. Il se maria deux fois, en 1643 et en 1683 : sa seconde femme, Dorothée Taust, fille d'un pasteur luthérien, avait trente ans de moins que lui ; elle lui donna quatre enfants, dont le second fut Georges-Frédéric.

C'étaient gens sérieux et énergiques : « Ils devaient transmettre à leur glorieux fils, à défaut de la beauté qu'ils n'avaient point, et dont ils ne s'inquiétaient point, leur santé physique et morale, leur stature, leur intelligence nette et pratique, leur application au travail, le métal indestructible de leur calme volonté[1]. »

Très jeune, Hændel manifesta un goût passionné pour la musique, mais sa vocation fut formellement contrariée par le père, homme sérieux et sévère qui ne considérait pas la profession d'artiste musicien comme une profession sérieuse et voulait faire de son fils un juriste.

Il fallut qu'à sept ans, le petit Hændel accompagnât son père à un voyage à la cour du duc de Weissenfels pour que fût reconnue cette irrésistible vocation ; le duc ayant entendu l'enfant jouer de l'orgue, et ayant insisté pour qu'on développât par des études sérieuses ce talent précoce, le père, de retour à Halle, confia son fils aux soins de Wilhelm Zachow (1663-1712), organiste, depuis 1684, de la Liebfrauenkirche, et le meilleur maître de la ville. Zachow était un noble artiste, large d'esprit, doué d'un goût très sûr, et qui témoigna à Hændel une affection et un dévouement profonds, tout en exerçant la meilleure influence sur le développement du talent inné de son élève. Il lui enseigna d'abord le contrepoint et l'instrumentation, puis il lui fit connaître et s'approprier tous les secrets de la composition, par l'étude critique des chefs-d'œuvre des écoles italienne et allemande, dont il possédait une remarquable collection ; en même temps, le jeune musicien s'exerçait sur le clavecin, l'orgue, le violon et le hautbois, qui devint pour quelque temps son instrument de prédilection.

Le 11 février 1697, le père de Hændel mourut ; libre de suivre sa vocation, mais respectueux des volontés paternelles, l'élève du Gymnase continua ses classes tout en poursuivant ses études musicales. Un manuscrit de sa main daté de 1698, et qu'il conserva toute sa vie, contenait des œuvres diverses de Zachow, H. Alberti, Froberger, Krieger, Caspar Kerll, Ebner, Strungk ; il devait s'assimiler la substance de ces vieux maîtres, en qui résident véritablement les origines de son génie.

En 1702, Hændel se fit inscrire à la Faculté de droit de l'Université de Halle, alors dirigée par le maître Thomasius, et la plus brillante de l'Allemagne ; mais le jeune musicien suivait les cours sans grand zèle et ne pensait qu'à son art ; il devenait bientôt, quoique luthérien, organiste des deux églises réformées de la Moritzburg.

Le jeune étudiant se trouvait être, à dix-sept ans, titulaire de deux magnifiques instruments : celui de la *Schloss-kirche* comptait 26 jeux admirablement choisis, et avait été construit en 1624-1625, sous la direction de Samuel Scheidt († 1654), par Esaïas Compenius de Brunswick ; l'orgue de la *Domkirche*, plus important encore, et qui datait de 1667, était dû au facteur Christian Förner, de Wettin. C'est devant ces claviers que Hændel prit conscience de sa force ; il était de plus, en même temps, professeur au gymnase des Réformés et composait avec fureur ; mais bientôt il commença, malgré ses succès, à rêver d'une carrière plus brillante, et forma peu à peu le projet de quitter sa ville natale. Dès le printemps de 1703, il partait pour Hambourg, la cité musicale par excellence ; le musicien Johann Kohlhardt († 1732) hérita de ses deux postes d'organiste.

A Hambourg, l'opéra allemand était en pleine prospérité : fondé en 1678 par l'illustre Reinken[2], Alsacien d'origine, Gérard Schott et Lütjen ; renouvelé et transformé à la française, vers 1693, par Sigismond Cousser, élève de Lully et ancien maître de chapelle de l'évêque de Strasbourg ; influencé par l'esprit italien avec les œuvres de Steffani, ce célèbre théâtre était alors dirigé par Reinhard Keiser (1674-1739), artiste génial, mais dissipé, grand seigneur et libertin, qui devait s'y ruiner en faisant sombrer l'Opéra avec lui.

Keiser est le créateur d'une forme spéciale de *récitatif accompagné* que J.-S. Bach et Hændel imitèrent chacun selon son tempérament : doué d'un incontestable génie mélodique et d'un sens raffiné de l'orchestration, il a écrit nombre de scènes exquises de tendresse, comme celle de la *Fable merveilleuse d'Orphée* (1702), où l'époux d'Eurydice pleure la destruction de sa demeure dévastée par les Bacchantes : les arbres, les oiseaux, les fontaines sont les confidents de sa douleur : un hautbois berliozien gémit une plaintive mélodie sur les accords saccadés, entrecoupés de soupirs, que se renvoient les autres instruments. Il faudrait encore citer des scènes d'une beauté achevée dans *Octavia* (1705) et dans *Crœsus* (1711) ; mais Keiser eut le tort de mélanger dans ses opéras les textes italiens et les textes allemands, et ensuite d'écrire, aux bords de l'Elbe, des opéras italiens, ce qui fut l'une des causes de la ruine de son théâtre et de l'oubli injuste de son œuvre.

Dès son arrivée à Hambourg, Hændel se lia avec Johann Mattheson (1681-1764), alors âgé de vingt-deux ans et déjà célèbre comme compositeur, acteur, poète, critique érudit et intelligent ; pendant plusieurs mois ils vécurent en compères inséparables, s'instruisant mutuellement, essayant tous les orgues de l'opulente cité[3], faisant ensemble le voyage de Lübeck pour entendre l'organiste de la *Marienkirche*, Dietrich Buxtehude, qui voulait prendre sa retraite et cherchait un successeur doublé d'un gendre. Les deux amis furent ravis d'entendre le vieux maître, ils admirèrent beaucoup l'orgue magnifique qui a toujours conservé sa façade de 1518, furent charmés de l'accueil bienveillant du président du

(IIIe année) de la *Musica Divina* (Universal-Edit., Vienne, 1915), le professeur Jos. von Wöss attribue au nom de Hændel une origine autrichienne et le rapproche du nom de Jacobus Gallus († 1591), connu sous les formes *Haendl*, *Handl*, *Haenel*, qui seraient des diminutifs du mot *Hahn* (ayant le sens de *coq*) et sont encore très communs en Autriche.

1. Romain Rolland, *Haendel* (Paris, Alcan, p. 4).

2. Jean Adam's Reinken (1623-1722), l'illustre organiste de l'église Sainte-Catherine, était né en Alsace, à Wilshausen, près d'Hochfelden ; il est considéré, avec Scheidemann, Tunder et Buxtehude, comme l'un des principaux représentants de l'art de l'orgue dans l'Allemagne du Nord. J.-S. Bach fit plusieurs fois le voyage de Lunebourg à Hambourg, à pied, pour l'entendre.

3. Voir la description des orgues de Hambourg au temps de Mattheson dans l'*Allg. Mus. Zeitung* (1877, col. 791 et s., 805 et s.).

conseil de la ville, mais revinrent bien vite à Hambourg. On sait que, deux ans plus tard, Jean-Sébastien Bach fit, d'Arnstadt, à pied, le même voyage, qu'il resta quatre mois à étudier la manière de Buxtehude et se retira également, sans être tombé amoureux de la fille du vieux maître. Ce fut Christian Schieferdecker, auteur de quelques opéras joués à Hambourg, qui, en 1707, succéda à Buxtehude et épousa Anna-Margaritha[1].

Aussitôt rentré à Hambourg, Hændel fit partie de l'orchestre de l'Opéra en qualité de second violon, en attendant l'occasion de montrer son talent; pour le carême de 1704, il écrivit en style d'opéra une *Passion selon saint Jean* sur un texte de Postel. La critique motivée que fit Mattheson de cet ouvrage refroidit leur amitié.

Cependant, au début de 1705, avaient lieu les représentations des premiers opéras de Hændel : son *Almira* et son *Nero* obtinrent un succès éclatant, ce qui rendit Keiser jaloux. Au lieu de s'en réjouir et de protéger Hændel, ce directeur malavisé s'apprêta à lutter contre lui, au moment même où la mauvaise gestion de son théâtre rendait la faillite imminente et sans retour. Keiser, en effet, dut quitter précipitamment Hambourg à la fin de 1706, en entraînant l'Opéra dans sa ruine.

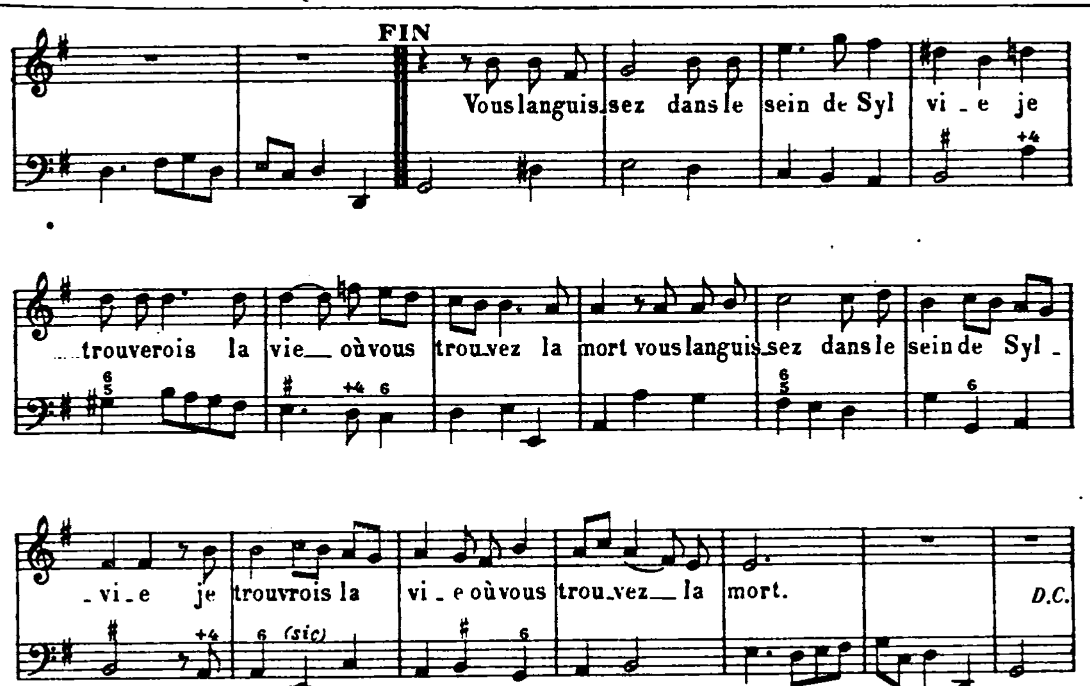
Rien ne retenant plus Hændel à Hambourg, il prépara son voyage pour l'Italie et partit brusquement pour Florence, où il espérait trouver un appui auprès du prince Gaston de Médicis, qui, lors de son passage à Hambourg, s'était trouvé assister aux représentations d'*Almira;* Hændel resta peu de temps à Florence. Il voyageait d'une ville à l'autre, essayant successivement de Rome, Naples, Venise, donnant à Florence son *Rodrigo*, fréquentant les cours des princes et les Académies, écoutant beaucoup, composant des pièces instrumentales et des psaumes latins, des cantates, deux opéras (*Rodrigo* et *Agrippina*), et se taillant une réputation légendaire de virtuose sur le clavecin et sur l'orgue. Il était lié avec les Scarlatti, Marcello, Corelli, Pasquini, et était reçu parmi la société d'élite qui fréquentait le palais du cardinal Ottoboni, neveu du pape Alexandre VIII et Mécène fameux : c'est pour ce prince de l'Eglise que furent composés les oratorios latins : *Resurrezione* et *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno;* c'est encore chez lui que Haendel rencontra l'évêque Agostino Steffani (1653-1728), personnage extraordinaire, qui était à la fois grand musicien, organiste, grand chanteur, ambassadeur de princes et *Kapellmeister* de la cour protestante de Hanovre. Les œuvres de Steffani exercèrent, il ne faut pas l'oublier, la plus heureuse influence sur la formation du style vocal de Hændel.

Le 26 décembre 1709 eut lieu à Venise la première de l'*Agrippina,* qui souleva un enthousiasme frénétique. Il est possible qu'après ce triomphe, Hændel ait pensé à venir tenter la chance à Paris, car dès cette époque il s'était déjà exercé à composer dans le style français. La collection Schœlcher (carton 161, numéro 1) contient la copie de sept *airs français* fort curieux et encore inédits; on y voit que Hændel n'est pas encore familiarisé avec la prosodie française[2]; l'influence de Lully est manifeste, mais avec une plus grande richesse de musique. Il faut citer parmi ces chansons, la cinquième du cahier : *Nos plaisirs seront peu durables* sur une basse obstinée; et le petit récitatif : *Vous ne sauriez flatter ma peine;* la dernière du recueil est une toute petite cantate à voix seule, et la troisième : *Petite fleur brunette* une aimable esquisse; nous donnons ici cette petite pièce.



1. Cf. A. Pirro, *Dietrich Buxtehude* (Paris, 1913, p. 477).

2. Il est embarrassé par notre *e* muet; tantôt il le supprime, tantôt il le rétablit. Le manuscrit porte de nombreuses corrections au crayon; ces retouches, intéressantes à étudier, témoignent de la conscience avec laquelle Hændel s'appliquait à perfectionner ses moindres ouvrages.



L'amitié et la protection de Steffani décidèrent Hœndel à accepter la place de maître de chapelle du prince Electeur de Hanovre, mais il ne fit qu'une courte apparition à la cour, tout juste pour demander et obtenir un congé pour Londres, où il voulait tenter de faire représenter un opéra. Il arriva en Angleterre en décembre 1710, écrivit en quatorze jours son *Rinaldo*, dont le sujet était tiré de la *Jérusalem délivrée*, et remporta le même succès qu'il avait connu à Venise avec l'*Agrippina*. Il revint presque à regret à Hanovre, où il retrouva Steffani et l'excellent orchestre de la cour, composé en partie d'artistes français et d'ailleurs dirigé par le Français Jean-Baptiste Farinel. Pendant ce temps, à Londres, le succès du *Rinaldo* continuait à se maintenir éclatant; Haendel avait plu à la reine Anne, la parente à héritage du prince électeur de Hanovre; les grands de la cour réclamaient le jeune maître : un second congé lui fut accordé sous la condition de revenir « dans un délai raisonnable ».

Mais Hœndel retournait à Londres avec l'idée de devenir le compositeur officiel de la cour d'Angleterre; à peine arrivé, il fit représenter son *Pastor fido* et un *Teseo* écrit en vingt jours; en même temps, en prévision des fêtes qui allaient célébrer la fin de la guerre de la Succession d'Espagne, il préparait un *Te Deum* et un *Jubilate* sur le modèle des grandes œuvres de Purcell. Le *Te Deum* fut exécuté à Saint-Paul après la paix d'Utrecht, et par ordre de la reine. Hœndel ne pensait plus à la cour de Hanovre; il habitait chez le comte de Burlington, Mécène fastueux, en compagnie de Pope, de Gay et de Swift et menait là tranquillement une vie d'artiste grand seigneur.

Tout à coup, la reine Anne meurt subitement (12 août 1714), et l'Electeur de Hanovre est aussitôt proclamé roi d'Angleterre sous le nom de George Ier. Le couronnement a lieu le 20 octobre à Westminster. Haendel, du coup, pouvait craindre le juste ressentiment de son maître et seigneur; mais il sut rentrer en grâce après le succès de son *Amadigi*, et quand le souverain voulut revoir le Hanovre, en 1716, Hœndel fit partie de la suite du royal voyageur. Il en profita pour revoir sa mère, à Halle, et secourir généreusement la veuve de Zachow, tombée dans la misère.

C'était au mois de juillet; il y avait à peine trois mois que J.-S. Bach était venu inaugurer, à la *Liebfrauenkirche*, un orgue magnifique de 32 pieds, et de 64 jeux, construit sur ses plans par le célèbre facteur Christophe Cuntzius, d'Halberstadt : Hœndel dut se plaire à essayer l'instrument neuf et à en écouter la majestueuse résonnance, dans la splendide église où était née sa vocation artistique.

En passant par Anspach, il retrouva un vieil ami d'université, Jean-Christophe Schmidt, qui devait plus tard tout quitter pour le suivre et se faire son organisateur de concerts et son secrétaire. Pendant ses moments de loisirs, Hœndel écrivit son dernier œuvre allemand, la *Passion nach Brockes*, dont le texte mystico-théâtral, dû à un conseiller hambourgeois, était alors fort à la mode et avait eu le singulier honneur d'échauffer la verve de plusieurs grands musiciens : Keiser et Telemann, avant Hœndel, s'en étaient inspirés, et Bach devait encore en faire usage dans sa *Passion selon saint Jean*.

On sait que le manuscrit original de Hœndel est perdu; mais on possède cinq copies du temps, dont l'une a appartenu à Bach et est écrite en partie de sa propre main.

La *Passion* de Hœndel fut exécutée pendant le carême de 1717 au *Dom* de Hambourg, sous la direction de Mattheson; mais l'auteur était déjà retourné en Angleterre, et il ne devait plus penser à cette partition, d'ailleurs fort inégale, que pour en remployer les meilleurs morceaux dans ses oratorios anglais, notamment dans *Esther* et dans *Deborah*.

De 1717 à 1720, il demeura chez le duc de Chandos, au château de Cannons, dirigeant la musique de la chapelle privée du duc et menant une vie tranquille d'étude et de réflexion, au cours de laquelle il prit possession définitive de son style dans toutes les formes de composition : religieuse, dramatique ou purement instrumentale. De cette époque sont

datées les onze *Anthems Chandos*[1], trois *Te Deum*, *Acis et Galathée*, tragédie pastorale sur un joli poème de Gay, et huit *Suites* pour clavecin.

Ces années heureuses et fécondes allaient prendre fin; les amateurs londoniens les plus riches et les plus influents s'occupaient alors de fonder, sous le titre d'*Académie d'opéra italien*, une société financière pour l'exploitation du théâtre de Haymarket. Le conseil d'administration appela Hændel, G. Bononcini et Ariosti à diriger la partie musicale; le *Radamisto* de Hændel fut une des premières partitions qui furent représentées sur le nouveau théâtre.

Il serait trop long de raconter les difficultés, les luttes, les intrigues, les rivalités d'acteurs et d'actrices (les combats entre la Faustina et la Cuzzoni sont restés légendaires), les veilles enfiévrées, les luttes qui aboutirent finalement à la dissolution de la société financière et à la dispersion de la troupe, après la saison de 1728. On admire avec stupeur un artiste angoissé par les soucis matériels et écrasé de fatigue, qui pouvait encore trouver la force d'écrire, à la veille de l'écroulement de l'*Académie*, les quatre *Antiennes du Couronnement* qui furent exécutées pendant les cérémonies de l'avènement de George II (1727). La première : *Zadock the Priest*, dont le texte comprend trois versets du Livre des Rois, est la plus célèbre; elle se chantait au moment de la prestation du serment. Restée traditionnelle en Angleterre, elle a retenti sous les voûtes de Westminster le 22 juin 1911, pendant l'office du couronnement de George V.

C'est un chœur sonore et magnifique, à sept parties, avec orchestre, dont la splendeur décore une liturgie d'apparat, en même temps qu'elle traduit l'exaltation religieuse et patriotique d'un grand peuple, dans une journée historique. De Quincey, que sa somptuosité avait frappé, en a évoqué le souvenir en l'un de ses rêves de fumeur d'opium, et lui a associé les fantastiques visions d'une multitude en mouvement, d'une cavalcade sans fin, d'une innombrable armée en marche; rappelons que Liszt, à propos de cette cantate, s'extasiait devant le génie de Hændel, « grand comme le monde ».

Après la chute de l'*Académie d'opéra italien*, l'héroïque directeur musical ayant, malgré tout, conscience de sa force, se libéra hardiment de la tutelle des princes et reprit pour son compte l'exploitation du théâtre, en aventurant froidement la petite fortune de 10.000 livres qu'il avait amassée.

Dès lors, et jusqu'à sa mort, il va nous apparaître encore davantage comme un monstre de travail et de volonté : engageant le combat avec le grand public, « écrivant deux ou trois opéras par an, s'épuisant à diriger une troupe indisciplinée de virtuoses déments d'orgueil, harcelé par les cabales, traqué par la faillite, usant son génie pendant vingt ans à la tâche paradoxale de faire pousser à Londres un opéra italien, rachitique, étiolé, qui ne pouvait vivre dans un sol et un climat qui n'étaient pas faits pour lui. Au terme de cette lutte enragée, vaincu et invincible, semant sa route de chefs-d'œuvre, il devait arriver au faîte de son art, aux grands oratorios qui immortalisent son nom[2]. »

L'aristocratie anglaise détestait la famille royale et la cour hanovrienne; d'autre part, on savait en quelle estime le roi tenait son maître de chapelle; cela suffit pour faire retomber sur Hændel l'impopularité de la dynastie et organiser une véritable coalition pour le perdre. On suscita contre lui des rivaux valeureux : après Bononcini, Jean-Adolphe Hasse (1699-1783) et Nicolo Porpora (1686-1766); Hændel redoublait de hâte et de génie pour vaincre à tout prix, et parcourait l'Allemagne et l'Italie pour rechercher et s'attacher les plus belles voix de solistes. Au cours d'un de ces voyages, en 1721, il apprit à Venise que sa mère était frappée de paralysie; il accourut à Halle pour assister cette mère qu'il adorait; mais, devenue aveugle, elle ne pouvait déjà plus voir son glorieux fils. Haendel resta quelque temps auprès d'elle; c'est alors qu'il reçut la visite de W.-Friedemann Bach, venu l'inviter, de la part de son père, à passer quelques jours à Leipzig avant de retourner en Angleterre.

Hændel dut décliner l'invitation; après une absence de près d'un an, il fallait vite revenir à Londres et continuer la lutte pour l'opéra italien. Coup sur coup paraissent : *Lotario*, *Partenope*, *Poro*, *Ezio*, *Orlando*, cinq partitions empreintes de la plus parfaite beauté mélodique. En même temps il refondait son *Esther* en l'enrichissant des plus beaux chœurs des *Anthems* qu'il avait composés pour le couronnement du roi George II. Peu à peu il se tournait vers l'oratorio biblique avec *Deborah* et *Athalia* (1733), mais sans cesser de lutter au théâtre et prolongeant toujours la série de ses opéras. En 1736 il donnait la *Fête d'Alexandre*, puis *Atalanta*, *Wedding Anthem*, *Giustino*, *Arminio*, *Berenice*. C'était trop : au printemps de 1737, Hændel fut tout à coup frappé de paralysie, et son théâtre fit faillite.

Ses amis crurent sa raison perdue... Une cure aux eaux d'Aix-la-Chapelle le guérit subitement; il revient à Londres, dirige à Westminster son magnifique *Funeral Anthem*, pour la mort de la reine; organise un concert qui réussit, se libère enfin de ses dettes et accumule en trois mois : *Saül*, *Israel en Egypte*, 6 concertos pour orgue et 7 trios.

Saül triomphe, *Israël* tombe... Hændel, sans se décourager, écrit en huit jours la ravissante *Petite Ode à sainte Cécile*, puis *l'Allegro, il pensieroso ed il moderato*, noble effort d'imagination, et les douze *Concerti grossi*.

Nul ne se douterait, en lisant ces œuvres, des crises morales au cours desquelles elles ont été écrites. Mais, par un effort de volonté surhumaine, Haendel maintenait son esprit, quand il créait, dans une atmosphère sereine où les pensées amères n'avaient aucun accès.

Cependant la cabale s'acharnait contre lui : rien ne réussissait plus de ses œuvres, on faisait le vide à ses concerts. Découragé, Hændel se décida brusquement à quitter l'Angleterre; il annonça, pour le 8 avril 1741, son dernier concert.

C'est alors que le lord lieutenant d'Irlande l'invita à venir à Dublin.

« Pour offrir à cette nation généreuse et polie quelque chose de nouveau », Hændel, en vingt-quatre jours, écrivit celle de ses œuvres qui devait devenir la plus populaire : le *Messie*.

1. « La signification attachée au mot *Anthem* dans la langue et la liturgie anglaises ne conserve plus rien de l'étymologie et du mot *Antiphona*, qui caractérise, dans la liturgie catholique, un chant alterné. Dès le règne d'Elisabeth, les musiciens anglais désignaient sous le titre d'*Anthem* les compositions en style de motet qu'ils écrivaient sur des textes traduits de l'Écriture Sainte ou des auteurs sacrés, et qui étaient exécutés principalement à la fin des offices du matin ou du soir. A l'époque où la cultiva Hændel, l'antienne revêtait des formes très variables, resserrées parfois en un seul chœur et un seul mouvement, et parfois au contraire, comme le « grand motet » des musiciens français ou la cantate d'église des Allemands du même temps, développées en une plus ou moins nombreuse succession de *soli* et d'ensembles correspondant aux différents versets du texte. » (M. Brenet, *Programmes de la Société Hændel*.)

2. Romain Rolland, *Haendel*, p.92.

Ce voyage en Irlande fut une des périodes les plus heureuses de sa vie : pendant neuf mois, le maître fut comblé d'attentions et de respect, pouvant enfin travailler, comme il l'écrivait dans une de ses lettres : « avec honneur, profit et plaisir ».

Le *Messie* fut donné pour la première fois au bénéfice de trois œuvres philanthropiques, l'œuvre de la Libération des prisonniers pour dettes, le Mercer's Hospital et l'Infirmerie charitable de Inn's Quay.

Il vint tant de monde aux exécutions de l'oratorio, qu'à chaque séance l'affiche suppliait les dames d'avoir la bonté « de venir sans paniers, cela devant augmenter la recette en faisant de la place pour plus de compagnie ».

Hændel revint à Londres ayant déjà écrit *Samson;* il se reposa en créant *Sémelé,* le colossal *Dettinger Te Deum,* et les oratorios *Joseph, Belsazar,* et *Herakles,* le chef-d'œuvre de ses oratorios dramatiques.

Mais l'hostilité ne désarmait pas : le héros se voyait de nouveau acculé à la faillite; une seconde fois sa raison faillit sombrer.

La comtesse de Shaftesbury écrivait le 13 mars 1745 : « J'allai à la fête d'Alexandre avec un plaisir mélancolique. J'eus des larmes de chagrin, à la vue du grand et malheureux Hændel, abattu, hâve, sombre, assis à côté du clavecin dont il ne pouvait pas jouer; j'étais triste, en pensant que sa lumière s'était brûlée au service de la musique. »

Sept mois se passent ainsi... La victoire cependant était proche, et, cette fois, définitive : Hændel allait sortir de l'abîme, pour vaincre l'Angleterre, malgré et par l'Angleterre elle-même.

Les troupes du prétendant Stuart envahissaient l'Ecosse. Hændel s'associa au grand mouvement national qui secouait l'Angleterre en écrivant l'*Occasional Oratorio,* pour encourager à la lutte, et le *Judas Macchabée,* pour célébrer la victoire.

Ces deux oratorios patriotiques, a dit M. Romain Rolland, où le cœur de Hændel battit à l'unisson de celui de l'Angleterre, firent plus pour sa fortune que tout le reste de ses travaux. « Après trente-cinq ans de luttes acharnées, il avait enfin conquis, pour toujours, la victoire. Il était devenu, par la force des choses, le musicien national de l'Angleterre. Le lion britannique se tenait à ses côtés. »

A partir de ce moment, Hændel put poursuivre en paix le cours de ses travaux, le succès était assuré. De 1747 à 1751, il créa ses derniers chefs-d'œuvre, *Alexandre Balus, Josué, Suzanna,* la *Firework-Musik,* l'*Anthem for the Foundling-Hospital, Theodora* et *Jephté.*

Il commença ce dernier oratorio à soixante-six ans; pendant la composition du deuxième acte, il devint aveugle; péniblement, il termina le dernier acte et puis n'écrivit plus.

Il passa les sept dernières années dans la solitude, la méditation, la charité, s'occupant avec une fidélité touchante du Foundling-Hospital; parfois, il jouait un concerto d'orgue aux exécutions de ses oratorios à Covent Garden.

Dans sa dernière maladie, il disait :

« Je voudrais mourir le vendredi saint, dans l'espoir de rejoindre mon Bon Dieu, mon doux Seigneur et Sauveur, le jour de sa Résurrection. »

Son vœu fut accompli. Le samedi saint 14 avril, à 8 heures du matin, le chantre du *Messie* fit son entrée dans la Vie Eternelle.

Ses funérailles furent célébrées le 20 avril. On l'inhuma dans le coin des poètes, à Westminster, où un monument, œuvre de Roubiliac, fut érigé en son honneur.

***

Hændel, au physique, était gigantesque, large, corpulent, donnant bien l'impression de ce Titan, de ce Briarée que signalent les satires du temps et que Pope a consacré dans ses vers.

Au moral, impétueux, rude, péremptoire et plein d'humour; il était très violent, mais sans méchanceté, et riait souvent lui-même de ses accès de fureur. Très autoritaire, il savait parfois tempérer sa tyrannie envers les musiciens par une spirituelle bonhomie; mais il n'admettait guère les observations des *prime donne* ou des chanteurs à la mode, et savait bien obtenir leur docilité.

S'il aimait la gloire, et était très conscient de sa valeur, il garda toujours sa liberté et demeura toute sa vie en dehors des fonctions et des titres officiels; aucune courtisanerie, aucune compromission, jamais, ne dépara son caractère : il passait, indifférent aux acharnements haineux comme aux flatteries empressées. On s'est efforcé, plusieurs fois, d'orner d'épisodes romanesques le récit de la vie de Hændel, mais il faut bien avouer qu'il ne nous a pas laissé de confidences sur lui-même et que nous en sommes réduits aux conjectures. On l'a dit insociable et on a assuré qu'il n'eut de commerce avec aucune femme (Hawkins); mais Schmidt assure que c'est son besoin furieux d'indépendance qui lui inspira toujours la crainte des liens indissolubles. N'est-ce pas, en effet, le propre des aigles de vivre un à un et solitaires dans la montagne?

En tout cas, le secret des affections de Hændel est perdu; ce qui est certain, c'est qu'il fut le plus fidèle et le plus dévoué des amis, un fils et frère admirable et un modèle de charité inépuisable.

L'œuvre des « Pauvres Musiciens » et celle des « Enfants trouvés » durent à Hændel, et presque à lui seul, leur prospérité : le *Messie*, par exemple, était, de par la volonté de son auteur, la propriété du *Foundling-Hospital,* et défense était faite de publier l'œuvre, de son vivant, pour mieux en assurer les bénéfices à cette seule institution.

C'est pour cet établissement que fut écrit le bel *Anthem*[1] de 1749; en 1750, Hændel fut élu administrateur de cet hôpital, qu'il venait de doter d'un grand orgue. A partir de cette même année il dirigea régulièrement, à la chapelle de l'Hospice, une ou deux exécutions par an du *Messie*. Même devenu aveugle, il ne renonça jamais à cette généreuse habitude; aussi, de 1750 à 1759, date de la mort de Hændel, le *Messie* rapporta à l'Hospice plus de sept mille livres sterling.

« Cet amour pour les pauvres inspira à Hændel certains de ses accents les plus intimes, comme telles pages du *Foundling Anthem*, pleines d'une bonté touchante, ou comme l'évocation pathétique

1. Cette œuvre renferme quelques-unes des pages les plus émouvantes que Hændel ait écrites; le texte sur lequel elle a été composée est emprunté aux psaumes 41, 72, 112 : c'est une suite d'odes à la charité chrétienne.

Le premier morceau consiste en un grand air de ténor : admirable méditation, suivie d'un immense chœur en trois parties, dont la troisième est une variation sur le choral *aus tiefer Noth*. — Ensuite, encore un triptyque : duo d'alto et ténor, duo de deux soprani, et reprise par tout le chœur.

Un autre grand chœur fait suite, mais en deux parties : introduction dramatique, et fugue entrecoupée par de grands appels à la miséricorde de Dieu; puis un duo charmant, pour deux soprani, dont le thème est emprunté aux duos de l'abbé Clari, et l'œuvre se termine par l'*Alleluia* du *Messie* dans sa forme originale.

des orphelins et des enfants délaissés, dont les voix grêles et pures s'élèvent toutes seules, toutes nues, au milieu d'un chœur triomphal du *Funeral Anthem*, pour attester la bienfaisance de la reine morte[1]. »

Que dire maintenant du rayonnement de la Foi dans les chœurs incomparables d'*Israël*, de *Judas Macchabée*, de *Jephté*, ou dans certains airs de *Theodora* et du *Messie!* Et comment résister à l'enthousiasme, à l'expansion enflammée de ces *Amen* colossaux qui couronnent les grands oratorios dans un cri de triomphe? C'est bien là le grand hymne de gloire, l'affirmation de l'Être qui resplendit; on comprend que Hændel ait pu dire comme l'Apôtre : « J'ai écrit l'*Hallelujah* du *Messie* comme si j'avais vu le Paradis ouvert et le Tout-Puissant en personne. »

Rappelons-nous l'air de soprano qui ouvre la troisième partie du *Messie* : après les splendeurs de l'Hallelujah, Hændel se recueille et nous convie à méditer avec lui la grande énigme. Nous croyons voir d'abord un paysage immense et voilé des vapeurs de l'aube, il s'éclaire peu à peu; bientôt plane une voix confiante, lumineuse, une voix des *Béatitudes* : « J'ai foi, Seigneur! ceux qui dorment, un jour s'éveilleront!... »

« Dans ce *Credo* triomphal, l'idée religieuse est affirmée, jetée aux quatre coins du monde avec une hardiesse, une sûreté de foi victorieuse; la cadence habituelle à la phrase du maître se relève ici d'un essor inattendu, puis redescend, noble comme l'aigle qui, même en se posant, donne encore de grands coups d'aile[2]. »

∴

Il est bien difficile de parler brièvement de l'œuvre haendélien, si vaste et si varié d'inspiration et de formes : c'est comme un fleuve puissant où se sont répandues des centaines de sources, et qui poursuit son cours parmi des paysages toujours nouveaux qui se reflètent en lui; il faut s'abandonner au courant et regarder de ses yeux. Entre une sèche énumération et l'étude des partitions ou l'audition vivante, il y a autant de différence qu'entre le tracé géographique d'une Terre Promise et le pèlerinage merveilleux de l'initié.

Hændel a écrit 40 opéras, 122 duos, trios ou petites cantates à voix seule ou accompagnés; 37 sonates et trios pour divers instruments; plusieurs recueils de suites et de fugues pour clavecin; 18 *concerti grossi* pour orchestre; 12 concertos pour orgue et orchestre; tout un répertoire de musique populaire pour des fêtes de plein air; enfin, pour couronner le tout : le cycle épique des 32 Oratorios.

Les opéras.

Dans ses opéras, comme la plupart des compositeurs de théâtre de son époque, Hændel ne se proposa pas d'éviter tous les abus que la vanité des chanteurs et la complaisance des auteurs avaient introduits dans l'opéra italien; au contraire d'un Gluck, qui chercha, selon ses propres paroles, « à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action ni la refroidir », Hændel s'en tint à cette sorte de concert dramatique où les principaux rôles étaient écrits pour des chanteurs virtuoses sans grand souci de l'action, qui consistait tout simplement, d'ailleurs, en une succession, plus ou moins bien ordonnée, de péripéties destinées à fournir au musicien l'occasion d'écrire, pour chaque acteur, une série d'airs caractéristiques des principaux sentiments de la nature et de l'âme.

De là vient l'impossibilité de remettre à la scène aucun des 40 opéras, en entier; mais l'essai pourrait cependant être tenté avec quelque chance de succès pour quelques scènes du *Giulio Cesare*, d'*Ariodante*, d'*Orlando*, de *Tamerlano*, d'*Alessandro* ou d'*Alcina*.

Mais, si Hændel n'a pas réussi à créer un drame musical nouveau, il nous a laissé dans ses opéras un trésor inépuisable de mélodies du style le plus pur, en même temps que d'exemples précieux d'ingéniosité dans l'accompagnement instrumental. On trouve toutes les variétés de formes dans ces airs et toutes les audaces : ariettes d'une seule phrase, airs en deux parties, *arie da capo*, grandes scènes récitatives accompagnées, recherches de rythmes alternés comme dans cet air de l'*Agrippina*[3], où *Poppea* veut nous séduire par son esprit et sa grâce :



1. Romain Rolland, *Voyage musical au pays du passé* (p. 72).
2. Camille Bellaigue, *La Religion dans la musique* (*Revue des Deux Mondes*, 1887).
3. Cet air a été publié avec une traduction française de M. H. Fuchs (Dépôt de la S. C. C., M. 15, rue Rochechouart, Paris).

ou la scène de la folie d'*Orlando,* où « le burlesque et le tragique se mêlent avec un art shakespearien[1] » :



Il faut lire en entier, pour l'imprévu de ses modulations, le récit accompagné (en *sol* # mineur) du *Giulio Cesare,* où le grand capitaine, devant l'urne renfermant les cendres du grand Pompée, qu'il a vaincu, médite sur la vanité de sa victoire :

GIULIO CESARE (SCÈNE VII)
Largo
Violons

CÉSAR
Al_ma del gran Pompe_o che al ce_ner suo d'in_tor_no in_vi_si_bil t'aggi_ri, fur ombra i tuoi tro_fe_i ombra la tua gran dezza e un' ombra

1. Cf. Romain Rolland, *Haendel,* p. 157.



Il faudrait encore citer, du même opéra, la scène du Parnasse, au début de l'acte II, pour son orchestration curieuse, qui fait présager l'ingéniosité raffinée de Mozart. Hændel emploie deux orchestres, l'un sur la scène, l'autre dans la salle, et il mêle ensemble les instruments à cordes modernes aux anciennes violes et théorbes. Dans son *Alexandre Balus,* oratorio de 1747, le même personnage de Cléopâtre inspirera à Hændel une instrumentation encore plus curieuse : la voix y sera accompagnée par 2 flûtes, 2 violons, alto, 2 violoncelles, harpe, mandoline, contrebasses, bassons et orgue. Rappelons encore, pour la liberté de la forme, le grand récit de César au troisième acte : *Dall'ondoso periglio,*

où se fondent en un seul bloc, prélude instrumental, récit et air pour former une scène dramatique d'une réelle puissance.

Selon la coutume de l'opéra italien, on trouve dans les pièces de Hændel peu d'ensembles vocaux : toutefois ceux d'*Alcina*, d'*Ariodante*, de *Giustino*, de *Deidamia*, entre autres, indiquent déjà le point culminant que devra atteindre le maître, le jour où il ajoutera la splendeur de ses chœurs aux récits et aux airs.

Quoi qu'il en soit de leur caducité, due surtout au changement radical des conventions théâtrales, les opéras de Hændel mériteraient d'être étudiés en détail à cause de la richesse d'invention qui y est prodiguée et des essais qui s'y trouvent de recherches de formes nouvelles. Cette étude, à laquelle il faudrait joindre celle des duos, des trios et des cantates, fournirait les éléments d'un somptueux tableau de toutes les tendances musicales de l'Europe, et constituerait un des plus importants et des plus intéressants chapitres de l'histoire de la musique dramatique au XVIIIe siècle.

*
* *

La musique instrumentale.

Il faut lire la musique instrumentale de Hændel et la juger avec la même disposition d'esprit que celle qui convient à l'étude de la musique de Mozart : il importe, avant tout, de ne pas s'arrêter aux formules pour pouvoir dégager la pure mélodie; il faut oublier le sublime gothique et les profondes « élévations sur les mystères » d'un Jean-Sébastien Bach, le lyrique passionné de la *Messe* et des *Passions*, pour goûter pleinement la magnificence disciplinée et le modernisme académique de l'auteur du *Messie* et d'*Israël*. Et pourtant! Le musicien épique des grands oratorios s'est parfois montré, lui aussi, un romantique descriptif; il a su représenter en musique des tableaux de nature, et c'est dans sa musique instrumentale qu'il notait, au jour le jour, ses impressions[1].

C'était là ses carnets d'esquisses; on y trouve les cartons de mainte fresque des Oratorios, de l'*Ode à sainte Cécile* ou d'*Israël en Egypte;* thèmes populaires, préludes, fugues et variations, fantaisies, caprices, impromptus, danses stylisées, formes françaises[2] et italiennes, souvenirs d'enfance et de jeunesse, œuvres de la maturité, on rencontre là toutes les formes et tous les styles en liberté; on y peut suivre la trace des vieux maîtres comme Krieger, Kerll et Kuhnau, l'influence de Pasquini, de Corelli, de Geminiani et des Scarlatti, ou encore celle de Muffat et de Mattheson. Tout cela, frémissant de vie et fondu dans une unité souveraine; tout cela, écrit dans une improvisation perpétuelle.

Qu'il s'agisse des sonates à un ou plusieurs instruments, des *concerti grossi* pour orchestre, ou des simples pièces de clavecin, il faut les considérer comme de libres esquisses dont la forme s'achève à l'exécution, et nécessairement, les exécuter avec l'imprévu, le charme ou l'enthousiasme de l'improvisation.

Cette variété d'inspiration se traduira dans l'interprétation par des moyens classiques et traditionnels : une rythmique bien ordonnée et une accentuation juste et vivante; dans certains cas, comme on a maintenant accoutumé d'en user à l'égard des pièces instrumentales de J.-S. Bach, il ne faut pas perdre de vue, chez Hændel, la parenté de certaines pages instrumentales avec le reste de sa musique purement vocale.

L'allure intrépide, la fougue, la flamme de son jeu ont été célébrées unanimement par tous ses contemporains : « Toutes les notes parlent, » disait Mattheson, et Hawkins assure qu'il exécutait « avec un esprit, une sûreté, un feu, que personne n'a jamais pu égaler ». Les violonistes, notamment, pourront se rappeler les excellents conseils de Léopold Mozart : « Ayez bien soin, disait-il à ses élèves, dans son *Ecole du Violon* (parue en 1756 à Augsbourg), de chercher d'abord le sentiment qui a inspiré l'auteur du morceau, ne serait-ce que pour en déduire le rythme de votre jeu! Ce rythme, c'est le caractère intime du morceau qui, seul, pourra vous le faire deviner. Je sais bien qu'on trouve, en tête des morceaux, des indications de mouvement, comme *Allegro, Adagio,* etc.; mais tous ces mouvements ont leurs degrés, qu'aucune formule ne pourrait vous indiquer... A vous de découvrir les sentiments que l'auteur a voulu traduire, et puis de vous pénétrer vous-mêmes de ces sentiments. »

Les ouvertures ou *Sinfonie* des opéras et des oratorios forment à elles seules une partie importante de l'œuvre symphonique de Haendel, et ce n'est pas la moins variée de formes ni d'accent. Le type lullyste (en trois mouvements : lent, vif, lent) est le plus souvent employé, mais sans esprit d'exclusion d'autres formes : à côté des « ouvertures françaises » d'*Almira* (1705), *Agrippina* (1709), du *Messie* (1742), de *Judas Macchabée* (1746) et du *Triumph of Time* (1757), qui sont des œuvres du début ou de la maturité, on trouve des ouvertures en forme suite d'airs de ballet (*Rodrigo*, 1707); des *concerti grossi* (*Trionfo del Tempo,* 1708); des ouvertures en un seul morceau (*Passion* de 1716, *Acis et Galatée,* 1720); un concerto d'orgue (*Saül,* 1738); et de vrais poèmes symphoniques indiquant le sujet aux auditeurs : ouvertures d'*Esther* (1720), de *Déborah* (1733), de *Belsazar* (1744), de l'*occasional Oratorio* (1746), et du troisième acte d'*Héraklès* (1744).

Il ne faut pas passer sous silence la musique de plein air écrite pour les concerts qui se donnaient dans les jardins de Vaux hall, de Marybone et de Ranelagh. On trouvera les *Concerti a due cori* et les *Sinfonie diverse* dans les volumes 47 et 48 de la grande édition. Pour de vastes espaces et d'immenses concours de peuple, Hændel conçut des architectures sonores qu'il a décorées avec fougue et qu'il semble avoir disposées selon les lois de la perspective. Les modèles du genre sont la *Watermusic* et la *Firework Music,* qui comptent parmi ses plus belles inspirations.

La *Watermusic,* écrite pour une promenade du roi sur la Tamise, parut pour la première fois en 1720; on en fit aussitôt des réductions pour harpsicorde, avec variations par Geminiani. La première partie

1. On trouvera une étude approfondie de la musique instrumentale de Hændel dans le livre de Romain Rolland (p. 176-232). Pour la musique de clavier, voir le chapitre consacré à Hændel dans la *Geschichte der Klaviermusik* de Weitzmann (1899), et pour les *Concerti grossi* la *Geschichte des Instrumentalkonzerts* de A. Schering (1905).

2. Hændel connaissait très bien la musique française; on l'accusait même de la trop bien connaître. L'abbé Prévost écrivait en 1732 dans *le Pour et le Contre* : « Quelques critiques accusent Hændel d'avoir emprunté le fond d'une infinité de belles choses de Lully, et surtout de nos cantates françoises, qu'il a l'adresse, disent-ils, de déguiser à l'italienne... »

est dans le style des ouvertures pompeuses d'opéras français. La seconde est d'une grande spontanéité d'inspiration, et tout imprégnée du sentiment des danses et des chants populaires anglais. Elle offre de beaux dialogues en échos des cors et des trompettes, ou des cuivres et du reste de l'orchestre. Les menuets délicats et les chants insouciants font contraste avec les fanfares joyeuses et puissantes.

La *Firework Music*, composée pour accompagner le feu d'artifice tiré à Green Park, le 27 avril 1749, en l'honneur de la paix d'Aix-la-Chapelle, est encore plus monumentale; elle est écrite pour instruments à vent : 9 trompettes, 3 timbales, 9 cors, 24 hautbois, 12 bassons, et fut exécutée la première fois par un groupe de cent instrumentistes.

L'œuvre se compose d'une ouverture en forme de marche solennelle et d'une suite de petits morceaux ayant trait aux circonstances particulières de la fête, et comprenant une charmante sicilienne intitulée *la Paix*, un allegro brillant intitulé *Réjouissance*, une bourrée et deux menuets.

***

« La neutralité du coloris orchestral caractérise l'époque de Bach et de Hændel, a-t-on dit maintes fois; l'instrumentation correspond à la registration de l'orgue. »

Ceci est vrai en principe, encore que Bach dans certaines cantates, et que Hændel dans ses opéras, aient souvent manifesté un sentiment raffiné de l'instrumentation descriptive; mais c'est surtout par la beauté du dessin et les effets d'ombre et de lumière que valent les grandes œuvres orchestrales de Hændel : effets qui sont principalement obtenus par la division d'une même famille d'instruments en plusieurs groupes.

La distinction entre le *concertino*, petit groupe de solistes concertant en virtuoses, ou accompagnant les airs, et le *concerto grosso* (orchestre complet) est d'une importance capitale : jamais Hændel ne laisse de doute à cet égard, indiquant toujours avec exactitude : *senza ripieni, con ripieni*; suivant sa volonté, il allège ou renforce les basses, tantôt faisant taire les bassons et employant le *pizzicato* des altos, violoncelles et contrebasses, tantôt faisant compter les contrebasses, le cembalo ou l'orgue; on a conservé de la main du maître des annotations réglant l'emploi des instruments à clavier dans la réalisation du *continuo*, et on connaît exactement dans quelles proportions étaient employés les instruments à vent dans les grands ensembles[1].

A tout cela il est nécessaire de se conformer scrupuleusement pour pouvoir donner des œuvres de Hændel une exécution conforme à l'esprit et à la lettre.

Une part immense est encore laissée, pour la réalisation intégrale de ces œuvres, au discernement artistique des chefs d'orchestre et des exécutants.

La question des ornements vocaux dans l'exécution des airs constitue un problème délicat d'interprétation : on sait que les airs de Hændel ne sont pas notés tels qu'ils étaient chantés; l'exécution était transfigurée ou défigurée par des fioritures, des ornements, des cadences, qui ont disparu pour la plupart.

Faut-il les supprimer complètement ou les récrire à nouveau? L'étude des traités d'ornementation vocale de Tosi (1647-1727)[2] nous donnera d'utiles renseignements; il ne faut pas négliger la *Regole armoniche* de Manfredini (1737-1799), ni les *Réflexions pratiques sur le chant figuré* de G.-B. Mancini (1716-1800), le grand professeur et grand chanteur que Burney a encore entendu[3] à Vienne.

On arrive à conclure que les ornements vocaux n'étaient pas aussi fantaisistes qu'on l'a cru pendant longtemps; peut-être étaient-ils parfois, dans les opéras, indifférents à l'expression; dans les oratorios, au contraire, ils étaient soumis au style général du morceau et choisis avec soin : on les notait même sur les partitions directrices. Le *Fitzwilliam Museum* de Cambridge possède toute une collection de ces notations. Il serait à désirer qu'une publication détaillée fût faite de ces documents, on pourrait les utiliser dans nos exécutions modernes; dans les cas douteux, il nous paraît préférable de se contenter de la ligne mélodique toute simple; volontiers on citerait à ce propos le mot de Saint-Evremond : « Chaque ornement qu'on donne à la mélodie cache une beauté, chaque ornement qu'on lui ôte lui rend une grâce. »

Les concertos pour orgue.

Hændel, l'un des premiers auteurs qui aient cultivé le concerto d'orgue, nous a laissé en ce genre des œuvres qui comptent parmi les plus connues et les plus séduisantes. On sait qu'il les a composées pour les exécuter lui-même, en manière d'intermèdes, pendant ses séances d'oratorios, et qu'il se plaisait à y introduire de longues et magnifiques improvisations. Il inaugura les concertos d'orgue à une représentation d'*Esther* (5 mars 1735); le 26 du même mois il fit entendre deux concertos à une exécution de *Deborah*, et le 1er avril suivant, *trois* concertos au cours d'une représentation d'*Athalie* : le public ne se lassait pas d'applaudir à ce brillant divertissement.

On remarque dans ces concertos l'influence de Corelli et de Vivaldi; le style de l'ancienne *Sonate d'église* fuguée s'y combine avec celui de l'*Ouverture française*. Mais ces formes sont traitées avec une grande liberté, surtout dans les variations décoratives et dans ces récitatifs somptueux où l'orgue monologue entre deux *Tutti*.

Il y a généralement quatre mouvements : une introduction ou une ouverture à la française, un *allegro*, un *adagio* souvent improvisé (*ad lib.*) et un *allegro* final. L'orchestre comprend d'ordinaire deux hautbois, les instruments à cordes, et le *cembalo*; parfois deux flûtes, deux cors, une harpe.

Il n'est paru du vivant de Hændel, et avec son approbation formelle, que les six concertos du recueil publié en 1738 par l'éditeur Walsh sous le numéro d'œuvre IV. Un deuxième recueil fut publié deux ans plus tard, mais il ne comprenait que des transcrip-

1. La partition de l'oratorio *Saül* (fonds Schœlcher) est celle où Hændel a le mieux manifesté ses volontés au point de vue de l'exécution; elle est remplie d'annotations de toutes sortes, concernant : la division des différents groupes d'instruments, le rôle et l'emploi de l'orgue et du cembalo, notamment; elle est, à ce point de vue, fort intéressante à étudier.

Cf. 1er volume des *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, septembre 1862, un très remarquable article de Fr. Chrysander.

2. *Opinioni de Cantori antichi... sopra il Canto figurato*. Bologne, 1723. Traduction française par Théophile Lemaire : *L'Art du chant, opinions...* Paris, 1774; Joh. Fried. Agricola avait déjà publié en allemand le même ouvrage en 1757.

3. L'ouvrage de Mancini fut traduit une première fois par Désaugiers et publié en 1776, puis une seconde fois par de Rayneval, Paris, an III.

tions pour orgue, de diverses pièces instrumentales qui plaisaient aux amateurs.

On trouvera les concertos de ce recueil dans le volume 48 de la grande édition; les deux premiers en *fa* et en *la* sont de véritables symphonies pastorales: le premier surtout, avec son amusant dialogue du coucou et du rossignol.

Le concert en *fa*, composé en avril 1739, emprunte les éléments de son premier morceau à la sixième sonate de chambre op. 5 (volume XXVII, p. 188); tandis que le concerto en *la* est la transcription du onzième *Concerto grosso*.

Le troisième recueil de six concertos, publié comme op. 7, le 19 août 1760, un an après la mort de Hændel, nous apporte, tout comme l'op. 4, des compositions écrites spécialement pour l'orgue.

Un quatrième recueil parut encore en 1797, chez Arnold, mais il n'était composé que de transcriptions et d'arrangements, d'ailleurs fort curieux, d'œuvres antérieures.

On peut donc, si l'on veut, compter en tout vingt Concertos d'orgue; mais seules les douze compositions que Chrysander a réunies dans le tome XXVIII de la grande édition, nous présentent en ce genre les créations authentiques.

« Des trésors d'invention et de facture y sont amoncelés, dont l'abondance et la beauté exercent sur les foules une séduction irrésistible, dès qu'ils sont révélés par un exécutant digne d'eux. Ce rôle n'est point aisé: car le texte imprimé *pour le clavecin ou l'orgue* ne comporte que les parties du clavier manuel, et ainsi non seulement la registration, mais l'adjonction des pédales, et de plus les développements qui doivent en des points convenus et sur les thèmes donnés compléter le rôle *solo* de l'instrument principal, sont entièrement remis au talent de l'organiste[1]. »

Il peut être intéressant de savoir quels étaient les instruments dont disposait Hændel pour l'exécution de ses concertos: il est curieux de constater que les orgues anglaises n'étaient pas munies, généralement, de pédalier[2]; et on ne peut s'empêcher de marquer son étonnement que Hændel n'ait pas cherché à révolutionner la facture anglaise. Il avait pourtant été habitué dès sa jeunesse à manier, dans les églises de Halle et de Hambourg, des instruments fournis de nombreux jeux de pédale, et avait dû visiter les beaux instruments de Hollande, dont plusieurs comptaient parmi les plus riches et les plus complets de l'Europe. Il semble avoir suivi la même ligne de conduite que notre Louis Marchand, qui, de retour, après son long voyage en Allemagne, n'a pas cherché à inciter les facteurs parisiens à introduire dans leurs orgues les différentes variétés de jeux de fonds que leurs confrères d'outre-Rhin avaient créées depuis longtemps.

Hændel se contentait, le plus souvent, d'instruments fort simples dont il savait tirer un parti étonnant; quand il se rendit à l'invitation du lord-lieutenant d'Irlande, en 1741, il emmena à Dublin un orgue portatif avec lui, instrument à un seul clavier, sans pédalier, qu'avait construit le facteur Snetzler. Nous connaissons la composition du grand orgue qu'il s'était fait construire par Jordan à Covent-Garden, pour l'exécution de ses oratorios. C'était un orgue à un seul clavier, d'une étendue de cinquante-six notes (*sol* à *ré*) et qui n'avait, en tout, que sept jeux complets, savoir:

1. *Open Diapason*; 2. *Bourdon;* 3. *Principal* de 4 pieds; 4. *Quinte;* 5. *Doublette*; 6. *Tierce*, 7. *Trompette.*

On sait que Hændel légua, par testament, cet orgue à son ami John Rich; ce précieux instrument fut conservé avec le plus grand soin jusqu'au 20 septembre 1808, date du funeste incendie qui ruina le théâtre tout entier.

Hændel surveilla de près, certainement, la construction du grand orgue qu'offrit à l'abbaye de Westminster, en 1727, le roi George II, à l'occasion de son couronnement. L'instrument, assez important, avait été établi par le facteur Schrieder (Schröder), organier allemand qui s'était fixé en Angleterre et s'était allié à la famille du célèbre Schmidt, le Clicquot anglais. Cet orgue comptait trois claviers et vingt et un jeux ainsi disposés[3]:

Grand orgue (56 notes).

1. Open Diapason I.	7. Doublette.
2. Open Diapason II.	8. Sesquialtera (108 tuyaux).
3. Bourdon 16 p.	9. Mixture.
4. Principal 4 p.	10. Cornet.
5. Flûte.	11. Trompette.
6. Nazard.	12. Clairon

Récit (32 notes).	Positif (56 notes).
1. Diapason.	1. Bourdon.
2. Bourdon.	2. Principal.
3. Trompette.	3. Flûte.
4. Hautbois.	4. Doublette.
	5. Cromorne.

Voici maintenant la description de l'orgue dont Hændel, en 1750, avait orné, princièrement, la chapelle du Foundling Hospital.

C'était également un instrument à trois claviers, et composé de vingt et un jeux; il avait été construit par le facteur Moss de Barnet:

Grand orgue (12 jeux).

1. Double St^{d}-Diapason.....	16 p.	76	tuyaux.
2. Open Diapason..........	8 p.	76	—
3. Open Diapason..........	8 p.	76	—
4. Stopped Diapason.......	8 p.	76	—
5. Principal...............	8 p.	76	—
6. Principal...............	4 p.	76	—
7. Flûte..................		76	—
8. Twelfth (tierce).........		76	—
9. Quinte.................		76	—
10. Block Flûte............		76	—
11. Sesquialtera, 3 rangs.....		228	—
12. Trumpet................	8 p.	76	—

Positif (5 jeux).

1. Dulciana to CC.........		71	tuyaux.
2. Stopped Diapason......	8 p.	76	—
3. Principal..............	4 p.	76	—
4. Nazard................	2 p. 2/3	76	—
5. Vox Humane...........	8 p.	76	—

Récit (4 jeux).

1. Open Diapason................	46	tuyaux.
2. Stopped Diapason.............	46	—
3. Trumpet.....................	46	—
4. Cremona (cromorne)............	46	—

Étendue: Grand orgue et Positif, *sol* à *mi* 76 notes; Récit, *sol* (3e octave) à *mi* 46 notes.

Il n'est fait aucune mention de jeux de pédale.

Tous ces instruments différaient sensiblement des orgues françaises et allemandes de la même époque, beaucoup plus riches en jeux de mutations simples;

1. Cf. Michel Brenet, *Hændel*, p. 70.

2. On ne trouve, en effet, mention de la pédale obligée et des deux claviers séparés que dans la *Passacaille* du premier concerto du recueil paru en 1760 (vol. XXVIII, p. 82).

3. Nous remercions tout spécialement M. Grattan Flood, organiste de la cathédrale d'Enniscorthy, d'avoir bien voulu nous communiquer cette *spécification*.

la disposition anglaise se rapprocherait plutôt de la conception qui allait prévaloir en France, au cours du XIX[e] siècle ; c'est là un fait assez curieux à constater, et qui doit intéresser tout spécialement les organistes soucieux de s'inspirer, dans la registration des concertos de Hændel, de la connaissance des instruments en vue desquels ils ont été composés.

Il n'est pas besoin d'insister longuement sur le charme, la fantaisie brillante et l'éloquence de ces compositions : quelle rectitude de mouvement, en effet, et quelle aisance, quelle forme nette et naturelle, et quelle liberté!

Beaucoup de ces concertos sont datés, et l'on connaît quelques-unes des occasions spéciales en vue desquelles ils ont été composés.

Le premier, en *sol mineur*, s'ouvre par un *larghetto* 3/4, plein de majesté; l'*allegro* à quatre temps qui suit est remarquable par un développement en imitations très serrées, dont on trouve le type, presque note pour note, dans un fameux motet de Josquin Deprès : *Misericordias Domini* ; curieuse coïncidence, ou plutôt simple souvenir des études de jadis, chez Zachow, qui possédait une fort belle collection de musique ancienne:



Le concerto II, en *si ♭ majeur*, a été écrit vers 1735; on y peut admirer un exemple de récitatif d'une belle ligne pathétique, et pourtant sans emphase, avant le *Presto* final.

Le concerto III, en *sol mineur*, qui date également de 1735, comprend quatre mouvements : un *adagio* avec *violon* et *violoncelle soli*, un *allegro* brillant à trois temps, un *adagio* à 3/2 dans le style de Corelli qui prépare à l'*allegro final* en forme de gavotte. Cette même gavotte, mais instrumentée et variée d'une autre manière, sert de final au concerto V de l'op. 7, également en *sol* mineur.

Le concerto IV en *fa*, terminé le 23 mars 1735, se compose de quatre morceaux : un premier mouvement dont le motif principal est tiré du chœur *Questo el cielo di contenti* de l'opéra *Alcina;* un grand *andante* orné de somptueuses arabesques et suivi d'un *adagio* très court, mais très expressif, qui s'enchaîne à une robuste fugue, pleine de mouvement et de fantaisie, sur le tétracorde *ut, ré, mi, fa*. Ce concerto servait de conclusion à l'oratorio *el Trionfo del Tempo*; pour la reprise de 1737, Hændel remplaça la fugue finale par un chœur *Hallelujah* (écrit sur le même thème dès 1735), inaugurant ainsi une forme nouvelle, véritable type primitif des grandes symphonies avec chœurs qui allaient surgir aux siècles suivants[1].

Le concerto V s'ouvre par un *larghetto* monumental qui rappelle la sonate en *fa* pour violon; il s'y trouve une charmante *sicilienne* avant le *presto* final.

Le dernier concerto du premier recueil est écrit pour harpe ou orgue. Il était destiné au jeune harpiste Powel, qui le jouait pendant l'entr'acte de la *Fête d'Alexandre*. L'accompagnement comprend deux flûtes, les violons *con sordini* et les autres instruments à cordes *pizzicati*.

Les six concertos du deuxième recueil furent composés de 1740 à 1751.

Le premier, en *si ♭*, est daté du 17 février 1740; c'est l'un des plus développés; le second, en *la*, terminé le 5 février 1743, débute par une ouverture française; le troisième, en *si ♭*, commencé en 1749 et terminé dix ans plus tard, était destiné aux concerts donnés au bénéfice du *Foundling hospital;* il conclut par un menuet favori du public, qui l'avait surnommé le *menuet d'Esther*.

Le concerto IV, en *ré mineur*, est célèbre, avec son introduction entremêlée de récitatifs, qui évoque l'*andante* du concerto en *sol* de Beethoven. Le *presto* final est un arrangement de la troisième suite pour clavecin, publiée en 1720. Hændel a encore arrangé l'introduction de ce concerto, pour deux orgues (tome XLVIII de la grande édition, p. 51).

Le concerto V, en *sol mineur*, qui fut terminé le 31 janvier 1730, offre une particularité curieuse : le deuxième mouvement est un *andante larghetto* construit sur un dessin obstiné auquel l'orgue superpose des variations de plus en plus riches ; or, ce dessin est étroitement apparenté au thème de l'*andante maestoso* du final de la neuvième symphonie de Beethoven, au fameux passage : *Seid umschlungen, Millionen*[1] ! Simple rencontre de deux génies sur les hauts sommets, mais qui nous fait encore mieux comprendre pour quelles raisons profondes Beethoven faisait profession d'aimer et d'admirer Hændel.

Il serait d'ailleurs facile de relever au passage

1. On trouvera ce chœur au tome XX de la grande édition (p. 175). La première audition en France de ce concerto avec chœur a eu lieu à Paris aux concerts de la Société Hændel, le 7 février 1911.

1. M. Tiersot a relevé cette coïncidence dans le Bulletin français de la S. I. M. (15 juin 1910): *Un Thème de Hændel dans la neuvième Symphonie de Beethoven.*

plus d'une mystérieuse correspondance entre les idées ou les motifs musicaux de ces deux grands hommes. N'est-il pas encore curieux, par exemple, qu'ils aient impérieusement adopté l'intervalle de septième mineure descendante pour énoncer une proclamation ou édicter un ordre?



Le dernier concerto du deuxième recueil, composé peu après 1740, est intéressant pour ses recherches rythmiques: il ne comprend que deux mouvements; une grande latitude est laissée à l'exécutant pour y introduire de nombreuses « cadences ».

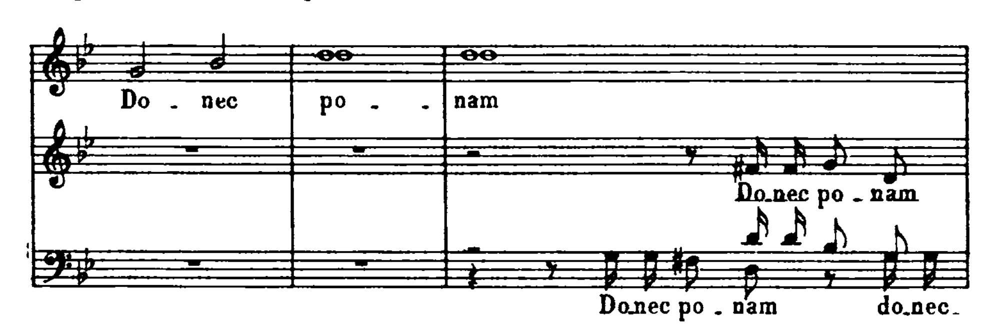
Musique religieuse.

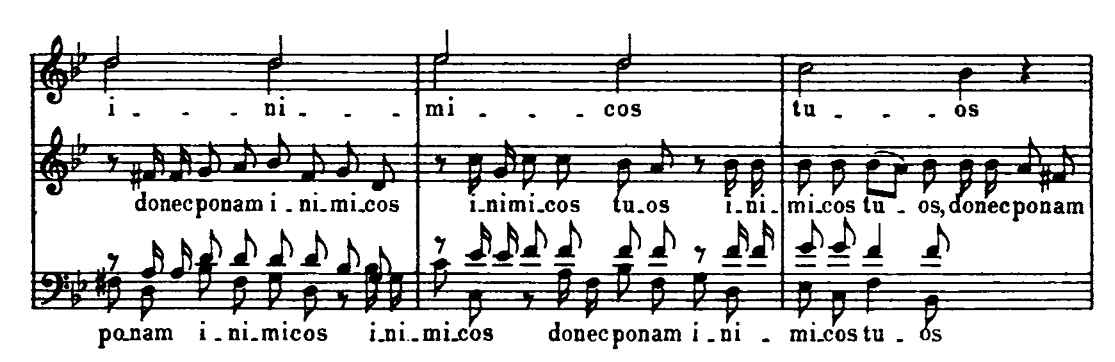
La musique religieuse de Hændel comprend des psaumes latins; un *Salve Regina*; un grand motet à voix seule dont les paroles sont évidemment inspirées par la dévotion au Cœur transpercé du Sauveur, quelques *Hallelujah Amen* à voix seule et orgue de divers caractères; une *Ode* pour l'anniversaire de naissance de la reine Anne (1713), le *Funeral Anthem* (1737); cinq *Te Deum* et enfin les seize *Anthems*, ou grands psaumes, grandes cantates d'églises, véritables « cartons » d'oratorios de caractère ou d'inspiration funèbre, triomphal ou purement biblique[1].

Le curieux motet, avec symphonie, *Sileto venti* renferme un air de soprano très expressif, en *sol mineur : Dulcis amor, Jesu care... veni, veni, transfige me*, qui forme à lui seul un fort beau motet *da capo*, à voix seule avec accompagnement d'orgue, d'instruments à cordes et d'un hautbois solo; c'est là une page digne d'être conservée.

Les psaumes latins comprennent deux versions du psaume *Laudate pueri Dominum*, un *Dixit Dominus* et un *Nisi Dominus ædificaverit domum* : le tout traité dans la forme du motet à grand chœur dont la chapelle du roi de France avait été le berceau, mais plutôt dans le style de Bassani et de Legrenzi que dans celui de Lalande; on pourrait cependant relever des traces de l'influence de Lalande et de sa brillante école, chez Hændel[2]; et ce n'est peut-être pas par hasard que le premier chœur du *Messie* débute par le même thème, exactement, que certain *Deus, canticum novum cantabo*, écrit en 1695 par le maître de chapelle de Louis XIV.

On trouve déjà dans les *psaumes* latins, composés à Rome en 1707, l'annonce ou l'esquisse de maint fameux chœur des oratorios; déjà Hændel traite dans un style plus libre, plus riche et plus personnel les modèles italiens qu'il avait observés. Le psaume *Dixit Dominus* à cinq voix, par exemple, contient déjà en substance plusieurs chœurs de l'oratorio *Deborah*, et l'antique chant grégorien, traité en choral, s'y combine avec le rythme des acclamations qui retentiront, trente-cinq ans plus tard, à la première exécution de l'*Hallelujah* du *Messie :*





L'étude des seize *Anthems*, capitale pour qui veu pénétrer à fond le sens de l'art hændelien, révélera au lecteur attentif maint secret de son pouvoir expressif.

En dehors des beautés mélodiques communes à toutes les partitions, on y admirera la libre invention toujours renouvelée, parce que sans système préconçu, qui se manifeste dans le commentaire musical des textes sacrés.

1. Douze de ces *Anthems* furent écrits de 1717 à 1720 pour la chapelle du duc de Chandos; les chœurs y tiennent la première place. Voir plus haut, p. 970, le jugement de M. Pirro sur la musique religieuse de Hændel.

2. Voir plus haut : L. de la Laurencie, *Dix-septième et dix-huitième Siècles*, p. 1550. Notons que Marcello n'avait pas encore écrit ses *Psaumes*, à l'époque du voyage de Hændel à Rome et à Florence.

Signalons seulement l'*Anthem* V : *I will magnify Thee* (ps. 145), des accords étranges y symbolisent le frisson mystique de l'âme élue qui n'ose encore croire à la préférence dont elle est l'objet, de la part du Dieu qui la protège :



On trouvera aussi, à plusieurs reprises, de curieux exemples de l'emploi du *choral,* dont l'apparition subite communique instantanément à la polyphonie une hautaine splendeur.

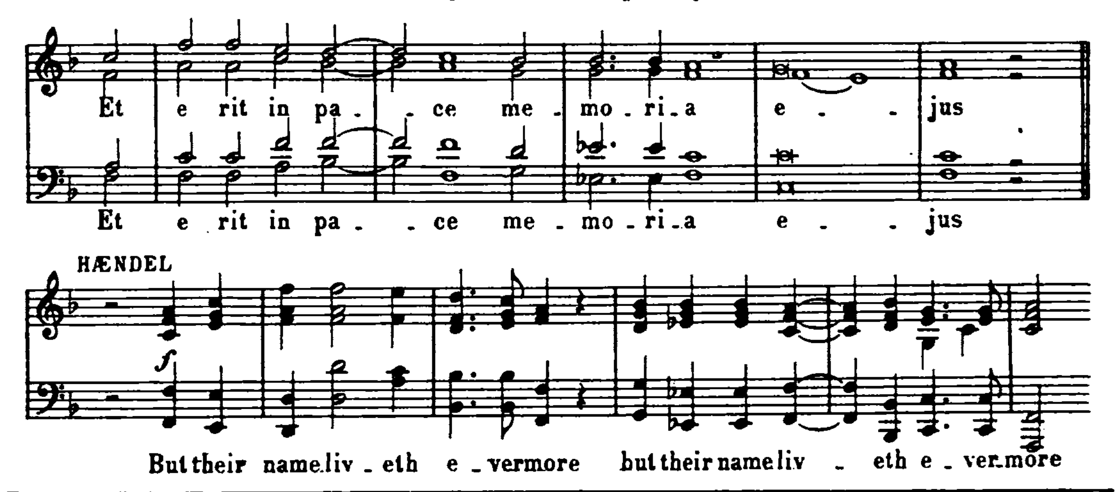
Ainsi, par exemple, le vieux cantique du XIIIe siècle *Xrist ist erstanden* est entonné par toutes les voix d'hommes à l'unisson, au milieu d'une fugue instrumentale de l'Anthem VI, deuxième version, *As pants the Hart* (ps. 42); de même, le non moins fameux choral *Aus tiefer Noth* conclut le premier chœur du Foundling-Anthem.

Le premier chœur du *Funeral Anthem*[1], grand psaume funèbre que Hændel écrivit avec tout son cœur, pour la mort de la reine, commence par un motif qui n'est autre que le début du choral *Herr Jesu Christ,* du *Hochtes Gut,* vénérable cantique publié en 1585; au moment d'écrire la déploration de la reine qu'il aimait, Hændel s'est souvenu de l'antique mélodie que l'on chantait en Saxe aux offices funèbres, sur les paroles *Wenn mein Stündlein vorhanden ist.* Rappelons que J.-S. Bach l'a traitée plusieurs fois[2], et qu'à son tour, Mozart allait bientôt la reprendre et la développer au début de son *Requiem* :





Dans ce même Anthem, Hændel emprunte le matériel harmonique et mélodique de l'*Ecce quomodo moritur justus* de son homonyme J. Gallus (Handl), le Palestrina tchèque (1550-1591), pour le transfigurer en une imploration tragique d'une intense ferveur, qui circule à travers toute l'œuvre comme le *leit-motif* de la prière pour les morts.



1. Le *Funeral Anthem* fut exécuté à Westminster abbey le samedi 17 décembre 1737, avec le concours de 80 choristes et 100 instrumentistes; le facteur Schrieder avait placé tout exprès un orgue dans la chapelle du roi Henry VII.

2. J.-S. Bach a traité ce choral dans la cantate *Ich elender Mensch,* œuvre de sa maturité; il l'a encore employé pour conclure les cantates *Thue Rechnung! Donnerwort..,* et *Herr Jesu Christ* (cantates nos 48, 168 et 113 de la grande édition de la *Bach-Gesellschaft*).

Des cinq *Te Deum*, trois furent écrits pour la chapelle du duc de Chandos; les deux autres : les *Te Deum* d'Utrecht et de Dettingen sont les plus célèbres et les plus importants. Tous deux, ainsi que leurs titres l'indiquent, eurent pour origine des événements historiques, le traité de paix d'Utrecht, conclu en 1713, et la bataille de Dettingen, livrée près d'un village de Bavière, le 27 juin 1743, par les troupes anglo-autrichiennes contre le corps d'armée du maréchal de Noailles.

« La guerre de la Succession d'Autriche, ou première guerre de Sept ans, divisait l'Europe en deux camps, et l'Angleterre, dirigée par les intérêts de la dynastie hanovrienne, s'était jetée dans le parti de Marie-Thérèse, sans que le peuple britannique fît grande attention à des événements accomplis hors de son territoire. Le fait que George II se trouvait en personne sur le champ de bataille de Dettingen réveilla ses sujets de leur indifférence. Assez impopulaire jusque-là parmi eux, il parut tout à coup se rehausser d'un lustre militaire qui avait fait défaut à ses prédécesseurs, et la victoire, à laquelle il avait assisté, prit dans l'imagination de son peuple les proportions d'un triomphe national.

En qualité de compositeur de la chapelle royale, Hændel eut mission d'écrire le *Te Deum* de circonstance. L'exécution eut lieu en grande solennité le 27 novembre 1743. On sait, par un ou deux témoignages contemporains, que l'œuvre fut jugée, dès le premier jour, « magnifique et sublime » et qu'on la regarda comme l'une des plus belles créations d'un « génie incomparable » et « toujours en progrès ».

Hændel y revenait au style brillant et splendide, à cette acception décorative de la musique religieuse qu'il avait jadis donnée à ses antiennes du couronnement, et dont s'étaient depuis lors écartés ses oratorios, à la fois plus « humains » ou plus dramatiques, et plus mystiques aussi, dans la variété de leurs formes expressives.

On a remarqué avec justesse que l'époque de la composition du *Te Deum* de Dettingen correspond à une période de détente et de quiétude dans la vie mouvementée de Hændel. L'obligation d'y traduire des sentiments de joie, de triomphe et de reconnaissance se trouvait en conformité avec ses dispositions du moment et se devait tout naturellement épancher en pensées musicales brillantes et colorées.

Le rôle du chœur, traité constamment à cinq voix (deux soprani, alto, ténor et basse), l'emporte sur celui des chanteurs solistes. Un large emploi des trompettes divisées en *clarini* (trompettes aiguës) et *principale*, associées aux timbales, et mélangées ou opposées aux timbres habituels de l'orchestre de bois et de cordes, accentue la fierté guerrière des ensembles, et indique à grands traits des intentions descriptives que, sur le même texte, certains musiciens du XVIIIe siècle, longtemps avant Berlioz, s'efforçaient déjà à rendre aux peintures littérales.

« Comme presque toujours chez Hændel, on a pu signaler dans le *Te Deum* de Dettingen des rappels ou des remplois de morceaux antérieurs : les souvenirs d'un air d'*Israël en Egypte* et de l'*Hallelujah* du *Messie* se font jour dans les chœurs nos 2 et 4. La fameuse question des plagiats s'est présentée surtout, avec une acuité singulière, à propos de cette partition, où l'on a relevé dans dix numéros des emprunts plus ou moins textuels à l'œuvre du problématique Urio. L'heure n'est pas venue de trancher définitivement un débat aussi grave. Il doit suffire d'admirer, dans le *Te Deum* de Dettingen, la manifestation d'un génie qui, peut-être, mêlait habituellement à ses créations des éléments étrangers, mais qui les faisait siens, en leur communiquant la vie, et en leur imprimant le cachet souverain de sa propre personnalité [1] ».

Les oratorios.

Issu des *mystères* du Moyen âge, puis des *Laudi spirituali*, composés par Animuccia († 1571) et Palestrina, pour encadrer les conférences religieuses de la *Congregazione dell 'Oratorio*, illustré par Gabrieli et Heinrich Schütz avec leurs *Sinfoniæ sacræ*, revêtu d'une forme admirable par Giacomo Carissimi (1674) et son disciple français Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), l'oratorio, tout en conservant l'ossature caractéristique de son architecture musicale (*sinfonie*, récits, airs et chœurs), allait, au souffle de Hændel, se transfigurer en un immense poème descriptif, à la fois épique et dramatique, où les grandes vérités, religieuses et humaines, seraient chantées, représentées et commentées avec tout ce que pouvait donner d'émotion et d'expression la langue musicale, alors enrichie définitivement de toutes les conquêtes de la polyphonie classique.

Hændel a écrit 32 oratorios; on y retrouve la même variété de forme et d'inspiration que dans les quarante opéras; mais deux caractères communs les distinguent nettement des œuvres écrits pour le théâtre italien : une plus grande vérité dans l'expression dramatique de sentiments et de caractères, et l'emploi de chœurs intimement liés à l'action. La moitié de cette production est d'inspiration profane: voici la grande cantate mythologique ou allégorique représentée par les deux *Trionfo del Tempo* (1708 et 1757), l'*Allegro Penseroso* ou la *Fête d'Alexandre;* la comédie pastorale ou galante avec les deux *Acis et Galathée* (1709 et 1720) ou la charmante *Sémélé; Ilérakles*, l'un des sommets de l'art hændélien, est un véritable drame musical.

C'est d'ailleurs le titre exact de l'œuvre : *Hercules a musical drama*. Le sujet est la mort d'Hercule, d'après une œuvre de Thomas Broughton, inspirée des *Trachiniennes* de Sophocle. L'œuvre vaut qu'on s'y arrête : nous donnons ici l'analyse écrite par M. Romain Rolland, lors de la première audition en France, de cette épopée dramatique (concert de la Société G.-F. Hændel, 25 mai 1909).

« Chacun des trois actes est un petit drame, à lui tout seul. Le premier acte est le retour d'Hercule, que son peuple croyait perdu, et dont il pleurait déjà la mort. Après de magnifiques scènes de deuil, qui font penser aux exordes de certaines tragédies grecques, Lichas annonce le retour du héros. Aussitôt la tristesse se change en joie. Et voici que paraît l'armée victorieuse d'Hercule, poussant devant elle les troupeaux des vaincus. Parmi les captives, Iole, fille du roi Eurythée, que Hercule a tué, chante un air d'une émotion toute beethovenienne, qui contraste avec la joie des vainqueurs. Cet air comprend un *larghetto* en *ut* mineur, à 4 temps, qui a des accents poignants, — un *larghetto* en *mi* bémol majeur à 3/4, d'une admirable pureté mélodique et morale, qui se termine par une sorte de *coda* récitative, élégiaque, profondément touchante. — Cette

1. Michel Brenet, Programmes de la Société G.-F. Hændel (concert du 7 mars 1913).

lamentation reste sans échos, au milieu de la joie égoïste des vainqueurs; et le premier acte est terminé par un chœur, débordant d'allégresse; il est bâti sur des motifs populaires italiens, et est à deux doigts de la vulgarité par instants, mais d'une fraîcheur, d'une jeunesse et d'une joie de vivre, telles que Mozart seul en eut de pareilles.

« Le second acte est consacré à la jalousie de Déjanire, — la jalousie sans raison, d'autant plus furieuse, — la folie sacrée, envoyée par les dieux pour perdre le héros. Elle s'incarne en un chœur célèbre, qui l'évoque et la maudit : *Jalousie! Fléau de l'enfer!* Ce chœur est tout un poème. Des phrases beethoveniennes. Des cris tragiques à la Gluck. Une montée sinistre des voix en canon, qui aboutit au *fortissimo* en majeur, où s'étale la puissance du fléau. Puis, une morne fugue, où l'on erre, sans avancer. Et de nouveau, les grands cris qui reviennent, et les phrases beethoveniennes.

« Le troisième acte, de beaucoup le plus important, au point de vue dramatique, est la mort et la transfiguration d'Hercule. Il s'ouvre par une *Sinfonia*, qui est un véritable prélude dramatique, dépeignant tour à tour la fureur d'Hercule, et la grandeur triste du Destin et de l'âme qui l'accepte. — Suivent des récits et lamentations des *Trachiniennes*. Le chœur funèbre s'expose avec une grandeur un peu banale, se développe peu, puis brusquement, vers la fin, s'élève d'une façon saisissante; il grossit, puis retombe, accablé, avec des gémissements des soprani et des alti, auxquels répond le bourdonnement douloureux du reste du chœur. — Les deux scènes qui suivent sont les plus passionnées qui existent dans le drame musical du XVIII[e] siècle, avant Gluck. — D'abord, la scène de la fureur d'Hercule. Elle se pose, en un récitatif, d'une façon romantique, puis prend les formes strictes d'un air classique, où la passion furieuse, comme canalisée, semble un fleuve resserré, qui se rue. Ce sont de torrentueuses vocalises, qui coulent, dévalent, balayent tout. — Plus étonnante encore est la scène du désespoir de Déjanire. Le récitatif est d'une liberté et d'une vérité frémissante, qui passe par des alternatives d'abattement et de fureur; il est souligné par un trait grondant d'orchestre, qui est une sorte de *leit-motif*, pendant toute la scène, et qui représente le cœur haletant, le sang tumultueux. Puis, l'air, avec ses cris, que l'orchestre répète, ses phrases précipitées et cahotées, ses vocalises qui tournent sur elles-mêmes, et toujours ce trait de l'orchestre essoufflé qui se lance pour venir se briser devant le vide. Cette fureur est suivie d'un *adagio* morne, qui répète, avec une ténacité de maniaque, ses quatre notes de basse indéfiniment. La fureur reprend, plus désordonnée encore. Encore une fois, la phrase *adagio*, d'une expression plus touchante. Encore une fois, la fureur; la voix monte, vers la fin, au summum du désespoir, avec des cris et des vocalises d'une passion forcenée. Nul air plus violent et brûlant, non pas seulement dans Rameau, mais dans Gluck. »

Nous transcrivons le début de l'un des airs chantés par Déjanire : celui-ci est tiré de la scène où l'épouse d'Hercule, au deuxième acte, interroge Iole, et croit découvrir que la beauté de la jeune captive lui a ravi le cœur du héros.





D'inspiration à la fois religieuse et profane, reliant par une harmonieuse transition le monde chrétien à l'antiquité païenne, la *Fête d'Alexandre*, cantate éclatante et joyeuse, et la *Petite Ode à sainte Cécile*, oratorio intime, célèbrent en même temps la puissance et les effets de la musique; il semblerait que Hændel ait voulu, une dernière fois, concentrer les forces de son génie avant de le consacrer définitivement à chanter les héros de la Bible, le peuple élu et le Dieu qui les conduit.

Conçus selon d'immenses proportions, animés d'un grand souffle religieux, affranchis des exigences de la liturgie et des conventions du théâtre, mais cependant toujours dramatiques et profondément humains, les seize oratorios bibliques, dans un domaine de l'Art absolument indépendant, s'élèvent les uns à côté des autres, comme des temples somptueux dont l'iconographie embrasserait toutes les Ecritures, depuis les livres de Moïse jusqu'aux Actes des Martyrs.

Voici, rangés dans l'ordre historique de leur sujet et avec la date de leur exécution, la liste de ces oratorios : « œuvres capitales, disait Herder, qui semblent descendues du ciel et qui dureront tant que l'on fera vibrer une corde ».

1. *Joseph et ses frères en Egypte* (1743) (texte poétique de James Miller).
2. *Israël en Egypte* (1738) (texte tiré de la Bible par Hændel lui-même).
3. *Josué* (1747) (texte du R. Thomas Morell).
4. *Deborah* (1733) (texte de Samuel Humphrey).
5. *Jephté* (1751) (texte de Thomas Morel).
6. *Samson* (1741) (texte de Newburg Hamilton, d'après Milton).
7. *Saül* (1738) (texte de Newburg Hamilton).
8. *Salomon* (1748) (texte de Thomas Morell).
9. *Athalie* (1733) (texte de Samuel Humphrey, d'après Racine).
10. *Susanna* (1748) (auteur du texte inconnu).
11. *Belsazar* (1744) (texte de Charles Jennens).
12. *Esther* (1720-1732) (texte de Pope, Gay et Arbuthnot, d'après Racine).
13. *Judas Macchabée* (1746) (texte de Thomas Morell).
14. *Alexandre Balus* (1747) (texte de Thomas Morell).
15. *Le Messie* (1741) (textes choisis par Charles Jennens et Hændel).
16. *Theodora* (1749) (texte de Thomas Morell).

« Je connais ma Bible et je saurai, aussi bien qu'un autre, y choisir des paroles convenables, » s'était écrié Hændel, lors des fêtes du Couronnement, quand on prétendait lui indiquer les textes sur lesquels il devait composer sa musique. Rien que l'énoncé seul du titre de ses oratorios prouve qu'en effet il connaissait sa Bible, et qu'il avait gardé le souvenir délicieux des invincibles élans qui emportaient son inspiration à la lecture des saints Livres. Il se consacra tout entier à la Bible, à partir du jour où il sentit au fond de son cœur qu'en demeurant à cette source intarissable de poésie et de lyrisme, il se surpasserait soi-même et atteindrait à la plus haute expression de son génie.

C'est avec *Esther* que Hændel revint au drame biblique, déjà entrevu par lui lors de l'exécution chez le duc de Chandos, en 1720, de son *Aman et Mardochée*; il reprit cette première version en un seul acte, la remania entièrement en trois actes, et y ajouta de grands chœurs avant et après chaque acte. L'œuvre fut ainsi exécutée, le 2 mai 1732, au théâtre Haymarket sous le titre d'*oratorio anglais*, et accueillie avec faveur; Hændel y avait remployé les plus beaux passages de sa *Passion* selon Brockes, et de ses *Psaumes du Couronnement*.

L'année suivante, il écrivit *Deborah* et *Athalie* en donnant aux chœurs, pour la première fois, le rôle prépondérant : si *Athalie* fut donnée avec succès aux fêtes de l'université d'Oxford, *Deborah*, à Londres, essuya un échec retentissant, dû à l'impopularité qui poursuivait le roi hanovrien et son musicien officiel.

Et pourtant, quelles splendeurs annonçaient déjà ces oratorios! Des ouvertures où s'esquissaient déjà de véritables préfaces symphoniques à l'action dramatique, des chœurs admirables et génialement contrastés entre les serviteurs de Baal et ceux du vrai Dieu, mettant en présence les opprimés et les oppresseurs.

Après un retour à l'opéra italien, de cruelles épreuves et une longue maladie, *Saül* apparut comme le chant de grâce du mourant revenu à la vie. L'œuvre fut écrite en moins de trois mois; elle était à peine terminée que déjà *Israël en Egypte* était conçu et mis sur le chantier. Demandons encore à M. Romain Rolland de nous guider dans la visite de ces deux splendides monuments :

« *Saül* donne l'impression d'un renouveau éclatant et déréglé. Le poème est un des plus vivants que Hændel ait traités[1]. C'est une tragédie grecque. Elle est soumise, de même qu'*Œdipe-Roi,* à la fatalité intérieure, inscrite dans une vie, que ses passions mènent à la destruction. Ici, le démon caché se nomme l'Envie. On la voit naître dans le héros, grandir, et l'étouffer. Dans un Chœur magnifique, elle apparaît comme l'âme du drame, l'Euménide triomphante. Elle ternit l'âme de Saül, l'amène de degré en degré à la folie, au crime, au sacrilège, et l'écrase enfin sous la défaite de son peuple. Après quoi, la sérénité des choses renaît, car la Loi est accomplie; la mort a effacé les fautes, et du héros ne subsiste plus que le souvenir de sa grandeur. Jéhovah fait sa paix avec Israël, purifié par l'épreuve.

« Hændel n'a pas dominé son sujet; il a été pris par lui, il s'y est abandonné avec une fougue désordonnée. Son œuvre débute, comme une pièce de théâtre, par de larges tableaux scéniques, — le retour d'une armée victorieuse. Elle vient, en marquant le pas, et chante un hymne triomphal. Elle fait halte. Une voix de soprano, très douce, célèbre l'enfant qui frappa le géant. Aussitôt le peuple se fait à lui-même le récit de la bataille. Trois voix d'hommes dépeignent en une musique bouffonne et grandiose, avec des bonds d'octaves, le géant qui insulte Dieu. Le chœur salue joyeusement l'arrivée de David sur le champ de bataille. Et, le récit fini, le cortège reprend sa marche, avec son chœur religieux et guerrier du début. — Plus loin, ce sont les filles d'Israël qui arrivent, en chantant et dansant autour de David et de ses compagnons victorieux. Un carillon populaire accompagne leur chant[2]. Saül les entend venir, de loin. L'envie commence à gronder en lui. Le cortège des femmes apparaît sur la scène et le chœur reprend, avec une joie bruyante; aux violons et aux cloches s'ajoutent les trombones, trompettes, timbales, hautbois et orgue. Alors, la jalousie de Saül éclate, elle le dévore, il est désormais sa proie. — Presque tout ce premier acte est du drame musical très vivant, avec des caractères nombreux et bien tracés, et des chœurs où se mêlent le comique et le tragique, les marches militaires, les *Halleluja* religieux et les carillons populaires.

« Le second acte est loin d'avoir cette vie et cette action. Il est romanesque, un peu vide, décousu et manque d'équilibre. Il est fait de trois tronçons, séparés par deux symphonies. Au seuil, resplendit le chœur de l'Envie, implacable et serein, comme un saint Michel qui foule le dragon. Une basse obstinée pendant toute la durée du chœur — à part un passage intermédiaire de sept mesures — se répète en un dessin de huit croches, qui tombe et qui retombe, sans une interruption. Sur cette basse majestueuse et menaçante se pose un autre dessin rythmique, saccadé, violent, rapide et de plus en plus au cours du morceau. Puis les voix : d'abord, la basse seule, qui crie : « Envie! » très lentement. Après elle, le ténor répète l'appel, une quarte plus haut. Ensuite l'alto. Enfin, le soprano. Les quatre voix semblent embrasser le ciel. Au milieu du morceau, elles se ramassent ensemble pour rejeter le démon : « Retourne dans la nuit! » De nouveau, sur le grondement précipité de l'orchestre, les cris : « Fuis!... Fuis!... » retentissent de voix en voix, d'écho en écho, les voix se succèdent par étages superposés. Et le chœur s'achève dans la plénitude des quatre voix unies. — Les scènes qui suivent ne se maintiennent pas à cette hauteur. L'intérêt musical et dramatique y faiblit un peu, sauf dans la scène où Jonathan calme pour un instant la fureur de Saül par un beau chant simple et pur qui se répète deux fois, et au milieu duquel s'intercale une invocation de Saül, pleine de grandeur virile et d'émotion concentrée.

« Le troisième acte, qui se relève, d'un puissant coup d'aile, jusqu'au sommet de l'art, comprend deux tableaux de dimension inégale : la scène de Saül chez la sorcière et la grande scène funèbre. Le tableau romantique de la sorcière d'Endor est célèbre par son pittoresque à la Salvator Rosa, plus curieux qu'émouvant La rythmique et l'instrumentation lui donnent une couleur baroque. Sous le chant de la sorcière boite un rythme grotesque et plaintif. Deux bassons annoncent l'apparition de Samuel et se mêlent bizarrement à sa voix. Les violons ne reviennent qu'à l'instant où Samuel annonce à Saül qu'*il sera auprès de lui aujourd'hui.* Dans l'ensemble de la scène, on sent, malgré ces trouvailles, de la fatigue, de l'emphase, du convenu. Purcell avait traité le même sujet, avec une bien autre poésie, dans sa *Paraphrase du 28e chapitre de Samuel.* Il enveloppe la scène dans des chœurs d'une mélancolie pénétrante; les personnages sont campés avec vigueur; il y a une grandeur sombre dans le dialogue; et le tableau, qui est peint d'une seule coulée, baigne dans une atmosphère de mystère que Hændel paraît à peine avoir sentie.

« Après cette vision fantastique, l'oratorio se termine en une *Elégie* épique *sur la mort de Saül et Jonathan*[3]. Elle est précédée par la fameuse marche funèbre et triomphale en *ut majeur*, dont on disait, du temps de Hændel, *qu'elle avait le pouvoir miraculeux d'adoucir la douleur, en glorifiant la douleur.* Suit une longue déploration de David, dont les chants empruntent tour à tour les voix du ténor, du soprano et de l'alto : car David n'est plus David, c'est Israël tout entier qui pleure, par la voix de son prophète. Enfin, une clameur de victoire : le peuple salue David roi et se rue au combat, avec des cris héroïques et fiévreux, qui prennent vers la fin

1. Extrait des notices écrites par M. Romain Rolland pour les concerts de la Société G.-F. Hændel, de 1909 à 1913.

2. Ce carillon se retrouve au début du *Te Deum* dit d'Urio, qui offre, comme on sait, tant de ressemblances avec les plus célèbres pages d'*Israël en Egypte*. S'il est vrai, ainsi que l'écrit M. Kretzschmar, que ce motif populaire soit originaire de l'Allemagne du Nord ou des Pays-Bas, ce sera là une raison de croire que le *Te Deum* dit d'Urio était, en réalité, de Hændel, car il serait peu vraisemblable qu'un Italien eût connu et employé un thème des pays du Nord.

3. Tel était le titre que Hændel donnait lui-même à cette dernière scène.

— obstinément répétés sur une même note — un caractère d'éternité.

Malgré l'intelligente psychologie des types individuels et la beauté de quelques airs *soli*, la grandeur des scènes de lyrisme collectif écrase tout le reste de l'œuvre. Hændel lui-même semble l'avoir senti, en écrivant le psaume de deuil et de jubilation qui termine *Saül*. Auprès de cette oraison épique, la partie théâtrale et romanesque de son œuvre dut lui paraître mesquine. Il conçut aussitôt le projet de se passer de librettiste, de rejeter toute intrigue, toute action étrangère à la Bible, et de mettre en musique la Bible toute pure. En vingt jours, il créa *Israël en Egypte.* »

« *Israël en Égypte* n'est pas un drame biblique : c'est la Bible même qui chante. Cette épopée d'un peuple où se fondent les héros individuels, comme les vagues dans la mer, est le premier essai colossal d'un oratorio, non pas avec des chœurs, mais tout entier en chœurs[1]. Par une sorte de gageure, ce monument sans précédent et sans pareil était édifié, de la base jusqu'au faîte, avec des matériaux rapportés, et de toute provenance[2]. Il était, avant tout, dans la pensée de Hændel, un problème de construction musicale, magnifiquement résolu, pour la joie de l'artiste. Supposez un de ces architectes de basiliques chrétiennes qui arrachaient aux temples païens leurs plus belles colonnes, pour les faire servir à la gloire de Dieu, — un de ces barbares de génie qui avaient en tête un édifice tel qu'on n'en avait jamais vu encore de pareil, et qui employaient à sa construction des fragments dérobés aux monuments anciens. Nous ne lui demandons plus compte des fragments qu'il a pris, mais de l'œuvre qu'il crée, avec. — Celle qu'a créée Hændel semble bâtie pour des siècles. Elle en impose par sa masse et par son unité.

« Deux parties[3]. — L'une de fresques saisissantes, évoquant les scènes de la Bible, avec une hardiesse de réalisme qui ne craint point les détails bas et grotesques, et communique à tout son terrible sérieux : — les plaies d'Egypte, le dégoût de ceux qui boivent l'eau sanglante du Nil; les grenouilles qui sautent; les nuées de mouches qui tourbillonnent; les monstrueuses sauterelles bruissantes et dévorantes; la grêle formidable qui s'écroule et qui hache sous les coups de sa nappe serrée où luisent des éclairs; les ténèbres lourdes; et l'épée implacable de l'archange qui frappe les premiers-nés. — Parmi ces tableaux d'épouvante, le sourire de paix et d'extase du petit troupeau de Dieu, groupé autour du Bon Pasteur. — Puis, de nouveau, la violente épopée : l'Exode, le passage de la mer Rouge, la fugue impérieuse qui entraîne Israël, au milieu des montagnes de vagues, prêtes à s'écrouler; et les flots qui retombent sur l'armée de Pharaon, l'orchestre bouillonnant comme une mer soulevée, et le rythme écrasant du chœur impitoyable.

« L'autre partie n'est qu'un hymne colossal, le chant de grâces de Moïse, tout entier encadré, comme s'il n'était qu'une seule strophe, entre deux répliques d'un même chœur. Ce grand chœur lumineux, « en blanc majeur », est une prière simple et solennelle, dont le motif initial tient en bride l'allégresse tumultueuse du peuple qui trépigne sur l'ennemi abattu. Le même sentiment d'allégresse cruelle s'exprime de façon superbe dans un duo des basses, — deux guerriers qui chantent la victoire de Dieu et la mort de Pharaon, sur un rythme de jubilation héroïque, tandis que l'orchestre danse de joie. Parmi les huit chœurs de cette seconde partie, le plus dramatique représente Israël cheminant au milieu des peuples enchaînés par la peur : *Das hören die Völker*. Peu de pages de Hændel ont une expression plus intense, — tour à tour oppressée d'angoisse, et soulevée par une foi invincible et sombre. — Avec ce chœur fait contraste l'air d'alto qui le suit : *Bringe sie hinein,* le plus bel air *solo* de l'œuvre, le seul vraiment ému. C'est une rêverie poétique et tendre, qui flotte dans une lumière limpide. Puis vient la scène finale où, sans accompagnement, la voix de Mirjam, la prophétesse, la sœur d'Aaron, s'élève seule, chantant Dieu; et le chœur d'Israël reprend l'hymne du commencement. Alors, le cycle complet du Psaume est accompli.

« *Israël en Egypte* était une œuvre trop dédaigneuse de toutes les conventions de la mode, trop hautaine et trop austère pour pouvoir réussir. Elle échoua toujours, du vivant de Hændel[4], bien qu'un petit nombre d'hommes aient senti la grandeur morale d'un tel art et sa puissance d'action.

« Une belle lettre anonyme, publiée dans le *London Daily Post,* en avril 1739, s'indignait contre la tenue inconvenante du public, qui causait bruyamment, et contre l'opposition bigote qui trouvait sacrilèges de tels oratorios. Elle proteste « qu'on devrait, en de telles occasions, aller au théâtre avec autant de solennité qu'à l'église : car la représentation à laquelle on assiste est la plus noble façon d'honorer Dieu, le service divin le plus solennel qui ait jamais été célébré dans une église... Ce n'est pas la maison qui sanctifie la prière; c'est la prière qui sanctifie la maison ». Et l'écrivain anonyme ajoute qu'on ne doit pas considérer la musique de Hændel séparément du poème. L'un et l'autre sont indissolublement liés. « Avec une puissance incroyable, l'inimitable auteur a pris à l'Ecriture ses pensées, et il a donné à chacune d'elles, par la musique, son expression vraie. Il a bien prouvé que la musique de son cœur était aussi sublime que la force de son imagination. Si le goût de telles œuvres se répandait chez un peuple,

---

1. Dans la première partie, on ne trouve qu'un seul air noyé au milieu des chœurs. Dans l'ensemble, une vingtaine de chœurs, contre quatre airs *soli* et trois duos.

2. Sur une trentaine de morceaux, il en est une vingtaine que l'on sait empruntés. Parmi les œuvres mises à contribution, il faut surtout citer une *Serenata* de Stradella (5 emprunts), un *Magnificat* attribué à un certain Erba (9 emprunts), le *Te Deum* dit de Urio, et une *canzona* pour orgue de J.-C. Kerl.

3. Hændel n'avait d'abord conçu qu'une seule partie : la seconde. Il commença par écrire — *en onze jours* — la seconde partie, qu'il nomma : *Moses Song. Exodus.* Chap. 15. Puis, il lui parut que la statue manquait de base; et il mit en musique le récit des événements qui avaient motivé le chant de Moïse, — c'est-à-dire la première partie, — *qu'il écrivit en cinq jours.* Il ne s'arrêta point là. Il voulut compléter le cycle de l'épopée, en remontant jusqu'au début de la misère d'Israël, — à la mort de Joseph. Il écrivit donc une *Lamentation d'Israël sur la mort de Joseph*, et y ajouta une ouverture, en *sol mineur.* — Ce fut sous cette forme ternaire qu'*Israël* fut donné d'abord, en avril 1739. A la reprise de 1756, Hændel remplaça la plainte sur Joseph par la première partie de *Salomon;* mais toujours il maintint un premier acte avant l'œuvre, telle que nous la connaissons aujourd'hui. Ce fut l'*Académie d'ancienne musique* de Londres qui, de sa propre autorité, fit jouer et imprimer *Israël*, sous sa forme en deux parties.

4. Hændel, atterré par la froideur du public, fit en vain des changements à l'œuvre, entre la première et la seconde audition. *Pour répondre aux désirs de ses amis*, il supprima des chœurs et ajouta des airs. Rien n'y fit. — Il donna encore *Israël* en *1740, 1756, 1757, 1758,* — en tout huit fois, essayant toujours de nouveaux changements. Jamais la foule ne vint. L'œuvre ne fut pas imprimée, avant la mort de Hændel.

ce peuple pourrait, dans de pareils dangers, attendre fermement la même délivrance que célèbrent ces Hymnes... »

« Il semble que Hændel ait été frappé par ces lignes : car sept ans plus tard, alors que l'Angleterre était envahie par les troupes du prétendant Stuart, Hændel, écrivant l'*Occasional Oratorio*, pour la patrie menacée, y reprit les plus belles pages d'*Israël*. »

Le *Messie* fut écrit en vingt-quatre jours, du 22 août au 14 septembre 1741, à l'une des époques les plus tourmentées de la vie de Hændel.

Le poème était de Charles Jennens, fidèle ami du musicien, grand amateur de poésie et de musique, et personnage fort riche, que ses habitudes de luxe et d'ostentation avaient fait surnommer « Soliman le Magnifique ». Son travail consista pour le *Messie* à « centoniser », sans doute de concert avec Hændel, et à versifier des extraits de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Le titre de l'œuvre pourrait être aussi bien : *Rédemption*; l'*idée* de rédemption, en effet, y est plutôt célébrée que la *personnalité* du Messie Rédempteur, dont Hændel n'aurait pas osé faire un héros d'oratorio.

Rochlitz[1], critique musical contemporain de Beethoven, l'avait très bien compris, quand il appelait le *Messie* « la cantate de tout le genre humain racheté, réuni pour célébrer sa reconnaissance ».

La première partie de l'Oratorio est consacrée à la préparation, à l'avènement du Messie, et au récit de sa naissance, de sa vie, de son enseignement et de ses miracles.

L'*Ouverture*, composée à la manière des ouvertures de Lully, comprend un *Lent* et un *Vif* fugué. Ces deux mouvements restent dans la même tonalité sombre (*mi* mineur) : toute l'humanité gémit et soupire, elle va succomber.

Un récit du ténor s'enchaîne à cette ouverture : « Consolez mon peuple! dit votre Dieu. » Ce récit, destiné à faire contraste avec l'ouverture, *doit s'enchaîner à celle-ci sans interruption*; sa tonalité de *mi majeur* qui s'oppose tout à coup au *mineur* du début fait alors vraiment briller, au sortir de l'ombre, la fine lumière consolatrice.

Ici se manifeste avec éclat cette faculté mystérieuse que possédait Hændel de pouvoir rendre en quelques notes l'impression de la foule ou de l'étendue infinie : « C'est à toutes les races que s'adresse cet ordre d'espérer. Les trois ou quatre notes qui l'édictent ont une telle ampleur, qu'elles semblent porter en elles et comprendre pour ainsi dire en leur courbe immense tout le bienfait de la Rédemption et le salut du monde entier[2]. »

Un air sombre et expressif de la basse décrit les ténèbres où étaient plongés les peuples, avant la naissance du Sauveur : la mélodie qui rampe de façon tortueuse et embarrassée figure dans un symbolisme ingénu et profond la marche des nations dans l'obscurité.

Bientôt, la joie s'allume parmi l'univers : le chœur chante l'Enfant qui va naître. La nouvelle se propage à travers les masses vocales et instrumentales comme un immense incendie, dans un *crescendo* grandiose, entrecoupé d'acclamations formidables : « L'Admirable! Le Conseiller! Le Dieu fort! Père éternel! Prince de paix! »

Voici Noël! Une charmante pastorale ouvre la scène. Hændel s'est souvenu de la mélodie des « pifferari », bergers calabrais, qu'il avait entendus pendant son séjour en Italie en 1709. Le soprano raconte la nuit sainte, cependant que les violons semblent frissonner au vent de la nuit, et les anges descendent sur la terre; leurs voix viennent de loin, se rapprochent, chantant : « Gloire à Dieu, au plus haut des cieux! » Les trompettes éclatent à l'orchestre, le chœur exulte; mais déjà les divins messagers s'éloignent, cependant que la joie inonde le monde : « Tressaille, ô fille de Sion! » chante le soprano dans un air à vocalises éperdues : « Pousse des cris d'allégresse, fille de Jérusalem! Voici que ton Roi vient à toi!... Il parlera de paix aux nations! »

« Il viendra nous consoler et nous guérir, » reprend l'alto, en nous offrant un parfait modèle de suave et gracieux cantique[3]. La première partie se termine par un chœur d'une émotion douce et contenue : un véritable charme de printemps! chaque partie vocale semble tresser des guirlandes de fleurs. Haydn et Mozart seront les fruits de ce renouveau de la musique.

La deuxième partie de l'oratorio s'ouvre par une série de scènes sombres et terribles. C'est la Passion et la mort du Sauveur.

« Voici l'Agneau de Dieu! » clame le chœur sur un rythme obstiné, qui évoque déjà l'épouvantable marche au Golgotha. Ce chœur, rempli d'une indignation passionnée, s'enchaîne à un air sublime confié au contralto : « Il était méprisé et abandonné; » cette expressive mélopée semble contenir et vouloir exprimer toute la compassion qui remplissait le cœur des disciples et des saintes Femmes, témoins douloureux du drame mystérieux... On rapporte que Hændel sanglotait en l'écrivant.

« C'est pour nous que ce Dieu souffrit! » clame un chœur énorme « qui s'élève et retombe par masses pesantes et semble être le *mea culpa* de toute l'humanité ». Chacun suivait sa propre voie, loin du Pasteur : les parties vocales se dispersent, piétinent, s'éloignent, sur des rythmes précipités, pour paraphraser le texte d'Isaïe; vers la fin, il se produit comme un affolement; mais tout à coup les chœurs, l'orchestre et l'orgue se réunissent, s'amalgament en un seul bloc : tout s'arrête; et du fond de l'abîme retentit la parole du prophète : « L'Éternel a fait retomber sur Lui l'iniquité de nous tous. »

« Pleurez! cœurs fidèles..., » chante maintenant le ténor en une phrase musicale débordante d'une tristesse infinie : « Qui a pensé qu'il était retranché de la terre des vivants à cause des péchés de son peuple? »

1. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst* (Leipzig, 1824-1832).

2. Camille Bellaigue, *les Epoques de la musique*, Paris, Delagrave.

3. Hændel a écrit *deux* versions de cet air, qui célèbre en une langue musicale si touchante le Bon Pasteur.

Dans la première version, les deux parties ou « couplets » de ce si doux cantique sont confiés au *soprano seul* et sont notés tous deux en *si* bémol. C'est cette première version que donnent :

1° Le manuscrit autographe (Buckingham Palast);

2° La copie (faite par Smith) qui servit à Hændel pour diriger à Dublin la première exécution de son œuvre (Oxford, Tenbury College), copie couverte d'observations et d'annotations écrites de la main même de Hændel, ou dictées par l'auteur à Smith, son secrétaire et ami;

3° Une autre copie, du même Christophe Smith, aujourd'hui en la possession de M. Otto Goldsmidt (Londres).

C'est cette première version que préferait Mozart, et, de nos jours, le regretté maître Alex. Guilmant.

La seconde version, également de Hændel, transpose en *fa* la première partie de l'air, pour le faire chanter par un *contralto*, le soprano reprenant la seconde partie en *si* bémol, ce qui forme un chant alterné que l'on nomme en Allemagne : *Wechselgesang*. Cette version existe également dans le manuscrit d'Oxford cité plus haut, mais se trouve seule dans une troisieme copie de la partition (faite encore par Smith), et qui est conservée aujourd'hui à la bibliothèque de la ville de Hambourg.

Aussitôt, s'élève un chant d'une simplicité, d'une candeur angéliques : « Le Seigneur n'abandonnera pas son Bien-Aimé à la corruption du tombeau... »

Et le ciel s'ouvre, pour que le Roi de Gloire fasse son entrée.

Cependant, l'Evangile se répand à travers le monde : le chœur « Par tout l'univers... » est une étonnante merveille d'écritures : des gammes invincibles montent de partout et s'écroulent, entraînant rythmes et harmonies dans un gouffre immense de sonorité vocale vraiment grandiose.

Mais déjà gronde la persécution; la basse la prédit dans une musique de tempête où tourbillonne un vent d'orage; les basses grondent sans répit, les violons s'enfièvrent en un rythme précipité; un chœur de haine éclate, sinistre : « Délivrons-nous de leurs chaînes! » mais tout à coup surgit un court récit du ténor : « Celui qui est assis dans les cieux se rit de leur fureur! Il rit! puis Il les épouvante, et de son sceptre les brise tous[1]. »

Alors éclate, formidable, l'une des pages les plus héroïques de toute la musique : le célèbre *Hallelujah* qui n'a d'égal nulle part.

Le chœur délire de jubilation, les trompettes éclatent, terribles, dans un ciel de feu, les basses bondissent et les timbales rythment de pulsations monstrueuses la marche des armées. *Quis ut Deus!* proclame cette fresque magnifique : glorifiant la Croix, en ces longues tenues qui montent lentement, mais toutes-puissantes! L'Enfer lui-même crie : *Hallelujah!* Du nord au sud, de l'Orient à l'Occident, c'est la Victoire éternelle, les ailes toutes grandes!

On raconte que le jour de la première audition du *Messie*, à Londres, le roi et tout l'auditoire, saisis par l'irrésistible élan de génie de cette vocifération sacrée, se levèrent, d'instinct, pour l'écouter debout. C'est de ce jour que date la coutume, conservée encore en Angleterre, de se lever lorsque l'on chante l'*Hallelujah* du *Messie*.

Il semble qu'après tant de splendeurs, Hændel ait pu s'arrêter!

En la *troisième partie*, il se recueille et nous invite à méditer avec lui sur la Mort, le Jugement et la Résurrection.

Il reprend le ton de *mi* majeur du début pour peindre un paysage triste et immense, image du sommeil de la mort, où plane une voix résignée, mais confiante. C'est peut-être l'*arie* le plus beau de la partition. « J'ai foi, Seigneur! ceux qui dorment se réveilleront!... »

Qui donc en douterait encore, ayant entendu cet air?

Deux chœurs sans accompagnement déchiffrent maintenant des textes tirés de l'épître de saint Paul aux Corinthiens : « Puisque par un seul homme est venue la mort, c'est par un homme aussi que nous devons ressusciter. — Et comme tous, en Adam, sont soumis à la mort, — tous aussi, dans le Christ, seront ressuscités, mais chacun en son rang, au jour marqué par lui. »

— « Tous, nous serons changés, en un instant, au son de la dernière trompette! » interrompt la basse, et la trompette résonne, obéissante, évocatrice de ces anges soufflant, au pignon de nos cathédrales, dans d'énormes buccins de pierre.

« Maintenant la mort est vaincue! » proclame le contralto[2]. Aussitôt les solistes, les chœurs, l'orgue; l'orchestre, toutes les puissances sonores se ramassent pour les acclamations apocalyptiques de la Fin des Fins : « A l'Agneau immolé pour nous et à jamais : Toute-Puissance, Richesse, Sagesse, Force, Honneur, Gloire et Bénédiction! »

Avec ses trois parties qui s'enchaînent sans interruption : son large début en harmonies verticales, son mouvement central au rythme vif et obstiné et la grande fugue finale, ce triptyque choral, vivant symbole de la Trinité indivisible, conclut le chef-d'œuvre dans la majesté absolue, avec l'*Amen* surtout, qui couronne l'oratorio comme une coupole gigantesque, inondée d'harmonie et de lumière.

Le *Messie* était à peine terminé que Hændel commençait *Samson* et le terminait en cinq semaines. Cet oratorio héroïque est remarquable par la peinture très poussée de caractères dramatiques, passionnés ou comiques comme ceux de Samson, de Dalila et de Harapha et des scènes fameuses comme celle de l'écroulement du temple.

Il faudrait pouvoir parler longuement de *Joseph* et de *Belsazar*, le premier mélancolique et recueilli, le second tragique, avec des visions hallucinées, et une ouverture à programme qui semble une peinture de l'orgie de la fête de Sesach, où l'on vit apparaître la main fatale. Le caractère de la reine Nitocris est tracé de main de maître. Il est impossible d'exprimer dans un style plus royal l'orgueil, la satiété, le vide et la vanité du pouvoir.

L'excellent poème de *Belsazar* était dû à Jennens, qui l'avait composé trop lentement au gré de Hændel, puisque, dans sa fureur de création, le musicien travaillait à *Héraklès* en attendant les vers de son collaborateur. Mais Hændel était heureux; il lui écrivait : « Votre excellent oratorio m'a procuré un grand plaisir à le mettre en musique; il m'a inspiré chaleureusement. C'est un noble ouvrage, vraiment grand, et pas commun. Il m'a donné l'occasion d'exprimer quelques idées très particulières, surtout beaucoup de grands chœurs... »

Mais les deux oratorios de Hændel qui firent plus pour sa gloire et pour sa fortune que tout le reste de ses travaux sont l'*Occasional Oratorio* et, par-dessus tout, *Judas Macchabée*, l'oratorio de la Victoire, écrit pour célébrer la journée de Culloden et le retour du vainqueur, le duc de Cumberland. « Ce *Jubelgesang* dramatisé, à la gloire de la Liberté et de la Force héroïque, est demeuré jusqu'à nos jours un des plus populaires parmi les oratorios de Hændel, grâce à son sujet patriotique et à son large style. Bien d'autres œuvres du maître ont plus de poésie, de distinction, de souplesse et de vérité. Mais aucune n'a plus de vigueur de rythme, une masse sonore plus imposante, une si brûlante flamme populaire. Aucune où l'on trouve plus d'ensembles grandioses, et où les *soli* soient plus intimement unis aux chœurs. Le

1. Ce récit noté à la hâte, au crayon, sur le manuscrit d'Oxford, remplaçait un air de ténor en *la* mineur, pour plus de dramatique concision.

2. A la vérité, il y a entre ce récit et les grands chœurs de la fin trois morceaux que l'on supprime généralement au concert, malgré les réelles beautés qu'ils renferment : c'est d'abord un *duo* (le seul de la partition) pour contralto et ténor écrit sur le texte de l'épître de saint Paul aux Corinthiens... « O mort, où est ta victoire? O mort, où est ton aiguillon? » Hændel a écrit deux versions de ce duo : la seconde, plus brève, est celle qu'a éditée Lamoureux (Heugel). Un chœur s'enchaîne à ce duo : « Grâces soient rendus à Dieu qui nous a donné la victoire par Jésus-Christ Notre-Seigneur! » Le troisième morceau est un grand air de soprano un peu dans le caractère de celui qui ouvre la IIIe partie de l'oratorio; le texte qui l'inspire est extrait de l'épître aux Romains (VIII, 31, 33, 34). « Si Dieu est pour nous, qui sera contre nous? » A chaque page du *Messie*, on est forcé d'admirer le choix des textes qui inspirent la musique.

Peuple est tout, ici; les figures individuelles sont médiocres, mal caractérisées; elles se fondent en lui.

Il est fâcheux que Hændel ait eu à travailler sur un pauvre poème, décousu et maladroit[1], qui répète, d'un acte à l'autre, les mêmes situations et oblige la musique à une certaine monotonie. Mais on ne saurait trop admirer les majestueuses déplorations funèbres du premier et du second acte, dont Gluck s'est certainement inspiré[2], — le chœur de victoire impitoyable qui ouvre le second acte : *Tombe, insensé!..., du haut de ta puissance...* cette musique cruelle, d'une sombre énergie, avec des *piani* soudains, auxquels succède une explosion de fureur, — et presque tout le troisième acte, qui est une fête de la Victoire, formant une progression superbe, du commencement à la fin.

D'abord, une invocation à Jéhovah, *soli* et chœurs, — un temple qui marche. — Puis, le fameux hymne : *Lève la tête...* qui salue l'arrivée du triomphateur[3]; c'est un *lied* populaire qui prend une allure épique; il semble danser en marchant, il a des dessins tournoyants et fleuris; son calme imposant recouvre une fièvre cachée, l'envie de crier de joie; la mélodie tendrait à l'inégalité de la mesure, sans la volonté qui tient les rênes. — Puis, une marche joyeuse pour orchestre. — Puis, un chœur bondissant : la joie qui se contenait encore, depuis le début, éclate, se fait énorme et exultante. — Un duo pastoral et dansant, des airs de joie délicieux comme des gazouillis d'oiseaux. — Enfin, les deux écrasants morceaux qui terminent l'œuvre : l'air de basse, et l'*Hallelujah*, avec la marche lourde des basses inébranlables, avec les cris des trompettes, avec un frémissement de fièvre guerrière, le souffle de géants haletants. Ce sont des montagnes sonores, des quartiers de rochers lancés et suspendus dans l'air. Une telle musique a quelque chose de napoléonien[4]. »

Faut-il encore citer le récit et l'air de Juda : *Dieu soit loué, sur terre et dans les cieux*, suivi d'une invocation de fervente reconnaissance aux braves qui sont morts dans les combats? C'est là un modèle inégalable d'épitaphe en musique : la voix et une trompette *solo* dialoguent dans un style grave, d'une simplicité et d'une concision particulièrement propres au vrai style des inscriptions. Cette pureté et cette dureté de trait n'appartiennent qu'à Hændel. Ce grand architecte savait, quand il lui plaisait, travailler au ciseau dans le marbre.

Le second chœur du deuxième acte : *Plus de plainte*, évoque les passages les plus émus des dernières œuvres de Beethoven. Hændel l'écrivit en 1758, il était aveugle depuis cinq ans; depuis cinq ans il n'écrivait plus, muré dans le silence et attendant la mort; cette page, peut-être la dernière qu'il ait dictée, recouvre sous son calme imposant d'immenses et profondes pensées : berceuse de douleur, chant de résignation courageuse, elle dévoile un aspect peu connu de la grande âme du chantre du *Messie*.

Après le triomphe de *Judas Macchabée*, Hændel, devenu le musicien national de l'Angleterre, n'avait plus qu'à créer tranquillement, sans le moindre souci matériel; il semble qu'il ait été alors attiré par le luxe de l'instrumentation dans ses nouveaux oratorios : *Alexandre Balus*, dont le poème est encore tiré du Livre des Macchabées, abonde en curieuses trouvailles de sonorité, et les caractères individuels y sont burinés avec un soin tout particulier; on admirera, particulièrement, les figures complexes d'Alexandre et de Cléopâtre et la grande scène finale.

Nous ne pouvons que citer *Josué*, dont l'inspiration s'apparente à celle de *Judas Macchabée*, et *Salomon*, l'oratorio ensoleillé qui ressemble à une cathédrale d'or; on y trouve d'exquises imageries de primitif, comme ce chœur final du premier acte, à cinq voix, accompagnées par les cordes et les flûtes, épithalame délicieux qui appelle sur l'amour de Salomon et de la Reine de Saba la complicité des fleurs, des zéphirs et des rossignols.

Dans *Suzanna*, Hændel a repris un sujet : le triomphe de la Chasteté, maintes fois traité en Italie au XVIIe siècle, notamment par Pallavicini (1688) et Marco Martini (1689). L'œuvre est curieuse et particulièrement riche en mélodies charmantes, dont plusieurs sont de véritables chansons populaires, mais le rôle des chœurs y est très réduit.

Un souffle profondément religieux anime *Theodora*, dont le poème s'inspire de la Théodora, vierge et martyre, de Corneille. Les caractères y sont tracés avec beaucoup d'art, et certains épisodes nous émeuvent par la vérité de l'observation et l'intensité du sentiment : rien de plus touchant que l'histoire de Théodora et de son amant converti, l'officier Didyme; cet oratorio, trop peu connu, se distingue des autres par sa couleur grave et élégiaque. La scène de la prison au deuxième acte forme un tableau d'une inspiration romantique, et le grand chœur final de ce même acte, funèbre et triomphal, nous entraîne par son mouvement d'ascension vers la lumière.

La composition du *Jephté*, suprême testament artistique du maître, dura six mois et fut plusieurs fois interrompue par la maladie et les premières atteintes de la cécité.

Cette partition mérite une place à part dans l'œuvre de Hændel; si ailleurs, il a été plus continuellement parfait, nulle part il ne s'est élevé plus haut dans les régions sublimes de l'extase affranchie des passions humaines.

Ici encore, il se montre un grand peintre de caractères : les figures de Jephté et d'Iphis se détachent avec un relief saisissant. Il faut citer la scène des adieux avec sa radieuse conclusion en *mi* majeur qui cache tant de douleur; le chœur des prêtres; un curieux quintette et surtout le chœur final du deuxième acte : *Combien sombres, Seigneur, sont tes desseins!* au milieu duquel la maladie foudroya Hændel.

Exécutions modernes des oratorios de Hændel.

Une observation générale s'applique à tous ces oratorios dans le cas de l'exécution au concert : il

1. Par le révérend docteur Thomas Morell, qui fut le librettiste des derniers oratorios de Hændel. Le second acte répète les alternatives de lamentations et de réveil d'énergie guerrière, par lesquelles on vient de passer au premier acte. De plus, il se termine par un épisode inutile et fastidieux : une partie des Israélites ne partent pas pour le combat, et, tandis que les autres vont se battre, veulent au moins écraser l'ennemi intérieur, les idoles et leurs sectateurs. Hændel s'est un peu désintéressé de cette partie de l'œuvre; il a repris pour un des morceaux des phrases de son *Agrippina*.

2. Voir, dans la scène funèbre du premier acte, la phrase : *Votre père, hélas!... n'est plus*, avec ses répétitions et ses silences, — et surtout, dans la Déploration du second acte, *O Jour d'effroi! Jour de misère!* Ce sont les accents et les harmonies d'*Orphée*.

Gluck se trouvait à Londres vers la fin de 1745; et il y passa les quatre premiers mois de 1746. Jusqu'à la fin de sa vie, il resta sous l'impression que lui avait produite la musique de Hændel. Il avait pour Hændel un culte presque religieux.

3. Ce chœur universellement célèbre ne figurait pas dans la première version de l'oratorio. Hændel ne l'y introduisit qu'en 1751, en le reprenant à *Josué*, avec des changements dans l'instrumentation.

4. ROMAIN ROLLAND. *Programmes des concerts de la Société Hændel*

est très important de diviser l'action d'après un plan dramatique conforme à l'architecture de l'œuvre et d'*enchainer,* sans interruption, les divers morceaux (*sinfonie,* récits, airs et chœurs) qui constituent chacune des grandes divisions de ce plan.

C'est parce que, la plupart du temps, on n'a pas pris garde à ce principe fondamental que, lors de maintes reprises de ces oratorios, certains auteurs les ont trouvés froids et sans vie. Rien n'est plus fastidieux, en effet, qu'une suite d'airs et de chœurs entrecoupés d'arrêts qui refroidissent sans cesse l'intérêt.

Mais si, ayant organisé le plan dramatique, le chef d'orchestre sait manifester la division logique en actes et en scènes, tout s'éclaire; d'admirables proportions s'établissent d'elles-mêmes; l'intérêt, au lieu de languir, se soutient et grandit sans cesse et, par surcroît, le plan d'une architecture purement musicale s'établit par l'enchaînement des diverses tonalités, absolument comme dans les opéras de Gluck.

D'autre part, des coupures sont indispensables; on sait qu'à chaque audition de ses oratorios, selon telle ou telle circonstance, Hændel modifiait la disposition primitive dans certains détails; il allongeait certaines scènes et surtout raccourcissait, changeait les airs, ou les remplaçait par des récitatifs, transposait ou réinstrumentait tel fragment qui lui convenait mieux ainsi : l'histoire de ces variantes est connue, il faut s'en inspirer dans les exécutions modernes.

La longueur des poèmes et l'insatiable appétit des oreilles britanniques forçaient Hændel, souvent malgré lui, à dépasser les limites raisonnables de la durée d'un concert : sans aller jusqu'à supprimer, comme on le fait souvent en Allemagne, plus d'un tiers des partitions, il est permis de ramener à la durée de deux heures et demie à trois heures l'exécution d'un oratorio.

L'expérience l'a prouvé à Paris, à Mayence et à Londres : chaque fois que les oratorios de Hændel ont été exécutés selon la lettre et selon l'esprit, c'était un magnifique univers d'émotion et de poésie qui était révélé aux auditeurs, et pour le vieux maître l'occasion renouvelée d'un magnifique triomphe.

Conclusion.

L'influence de Hændel fut immense sur tous les grands musiciens qui l'ont connu ou admiré : J.-S. Bach étudiait et copiait ses œuvres. Gluck professait pour l'auteur du *Messie* un respect profond. Haydn pleurait en entendant le célèbre *Hallelujah* et s'écriait : « Celui-là est le père de tous! » Mozart avait étudié à fond les principaux oratorios, et Beethoven écrivait à l'archiduc Rodolphe (1819) : « Parmi les anciens maîtres, seuls Hændel l'Allemand et Sébastien Bach eurent du génie; » et encore en 1825 : « J'adore Hændel. »

Schumann affirmait en 1855 « qu'*Israël* était son idéal d'une œuvre chorale »; Liszt, dirigeant les oratorios à Weimar, saluait Hændel comme un précurseur de la musique descriptive; Brahms ne l'admirait pas avec moins de sincérité lorsqu'il dirigeait à Vienne le *Saül,* en 1873; Rubinstein considérait *Theodora* comme le modèle accompli du drame religieux, et Gevaert, à Bruxelles, entretenait avec ferveur le culte des oratorios.

Chez nous[1], Berlioz, dès 1840, faisait connaître *Athalie,* dont il dirigea la plus grande partie, lors d'un festival donné à l'Opéra avec le concours de 450 exécutants; Saint-Saens, Th. Dubois, Lamoureux, Guilmant, Widor et leurs élèves ont, depuis, rendu populaires oratorios et concertos; Vincent d'Indy tint les claviers de l'orgue à l'une des premières exécutions en France d'*Israël en Egypte,* et aujourd'hui Chevillard et Pierné inscrivent souvent les *Concerti grossi* au programme de leurs concerts.

Tout cela prouve qu'il y a encore à trouver chez Hændel le secret d'expressions riches et profondes, et surtout celui de produire des effets grandioses avec les moyens les plus simples : on a toujours voulu, et à son détriment, comparer l'auteur du *Messie* et d'*Israël* à celui de la *Passion selon saint Mathieu* et des *Cantates*; parallèle aussi dangereux qu'inutile. Un monde entier les sépare, non seulement les circonstances de leur vie, mais surtout leur idéal artistique : Bach est un « gothique » et un lyrique, Hændel un « renaissant » et un dramaturge. C'est un moderne, les « ordres » envahissent ses façades, sa force peut nous paraître parfois un peu lourde et sa solennité trop uniforme, mais la chaleur et la vie rendent sa pompe émouvante, car il sait agiter un univers de passion dans ses fugues chorales, et souvent nous donner le sentiment de la perfection toute pure.

L'un aurait édifié la cathédrale d'Amiens, et l'autre le dôme de Saint-Pierre de Rome.

1. Rappelons que le nom de Hændel parut pour la première fois dans la librairie française le 13 avril 1734. En 1736 et en 1743, on donna au Concert spirituel quelques-uns de ses airs et de ses *Concerti grossi*; dès 1739, un marchand parisien annonçait dans le *Mercure de France* que le portrait du fameux Signor était en vente dans son magasin.

Félix RAUGEL.